SAISON 1923-1924

L'ŒUVRE

REVUE INTERNATIONALE DES ARTS DU THÉATRE

SOMMAIRE

REPRODUCTIONS D'ŒUVRES DE :

Gontcharova, Picasso, Ch. Cochin, N.-M. Potain, Krivoutz

Portraits de Eleonora Duse et de Berthe Bady

ÉDITÉE PAR

LA MAISON DE L'ŒUVRE

55, RUE DE CLICHY — PARIS

(31e Année). — 3e Epoque. — 72e Fascicule. N° 3. — Juin 1924

ATTENTION ! !

A partir d'Octobre

L'ŒUVRE

REVUE INTERNATIONALE
DES ARTS DU THÉATRE

DIRECTEUR : A.-F. LUGNÉ-POE

Secrétaires de la Rédaction : Madeleine LINDAUER & Simon LISSIM

publiera, en trois fascicules annuels paraissant trimestriellement pendant la saison théâtrale :

Cent pages de texte, composées en caractères de luxe, et ornées de motifs décoratifs et croquis.

Vingt-cinq planches héliotypiques en couleur et en noir.

Les trois fascicules formeront un album de bibliothèque de format in-4° (22,5 x 28) présenté sous encartage de luxe.

Cet album constituera chaque année le plus somptueux et le plus complet recueil de l'art théâtral mondial.

ABONNEMENT ANNUEL

Edition de luxe tirée à 100 exemplaires sur vélin d'Arches comportant un frontispice original numéroté de 1 à 100	France et Belgique : 250 francs Autres Pays : 300 francs
Edition sur vélin de Torpes.	France et Belgique : 100 francs Autres Pays : 125 francs

Le fascicule séparé : France et Belgique, 30 francs.
Autres Pays, 37 fr. 50

EDITIONS ALBERT MORANCÉ

A PARIS, 30 & 32, RUE DE FLEURUS (VIe)

Téléph. Fleurus 00.68 — Adr. tél. Edimorancé — Ch. postaux 143-51 Paris

L'ŒUVRE

REVUE INTERNATIONALE DES ARTS DU THÉATRE

COLLABORATEURS DE LA REVUE

Les vignettes sont de :
Nathalie Gontcharova, Ksanna Bogouslavska,
Hieber Harzberg, Fernand Léger

Madame ELEONORA DUSE

Madame Eléonora Duse disparaît. Avec elle, un des plus resplendissants souvenirs de l'*Œuvre* s'estompe et laisse cependant sur le travail de notre petit théâtre comme une bénédiction de beauté.

Eleonora Duse, dès qu'elle connut *l'Œuvre* à Paris, a voulu jouer à l'*Œuvre*, avec l'*Œuvre* et n'a plus jamais joué ailleurs à Paris. L'émotion m'étreint en écrivant ces lignes...

Cela ne s'est pas fait simplement ; j'avais par hasard, étant très jeune, écrit sur elle sans la connaître un article, en 1894, dans la *Revue Illustrée*, lorsqu'elle était venue pour la première fois à Paris ; j'en avais même écrit un autre..... qui me valut une mésaventure stupide.....

En 1904 je rêvai de jouer *Gioconda*, j'osai lui écrire pour lui demander quelques détails par lettre à Vienne pour la mise en scène ; les relations s'établirent, et du jour où Eleonora Duse fut venue à Paris, où elle eut assisté à notre travail de répétitions, elle ne cessa plus d'être l'Amie de notre Maison.

Les belles séries de représentations du Nouveau-Théâtre, on les connaît ; ce qui est moins répandu, c'est la fureur affectueuse avec laquelle Eleonora Duse s'était précipitée dans notre répertoire. — *Votre Ibsen*, aimait-elle à dire comme en enrageant ! Ce fut à cause de *mon Ibsen* qu'on remonta *Hedda Gabler*, qu'elle traduisit *Rosmersholm*, que je la menai à Christiana d'où elle ne voulait pas s'en aller malgré l'hiver et le froid ; ce fut encore à cause de Lui qu'elle donna à Suzanne Després, après une représentation de

Maison de Poupée à laquelle elle avait assisté sans me le dire (on la croyait à Biarritz) son costume même de la fillette de Capri, que nous possédons encore et que nous garderons pieusement ! — A la fin de la représentation, Madame Eleonora Duse réfugiée dans un taxi dans la rue Blanche, fit porter à Suzanne Després un mot où elle lui disait : « J'étais là dans la salle, malgré ta défense, tu ne l'as pas su, tu ne m'as pas vue. Tu as été trop belle, je ne jouerai plus *Nora* ». Donner un rôle entre comédiennes est une générosité sans pareille, car il s'agissait de le donner et de ne plus le jouer à travers l'Europe ni même à travers le monde.

Mais il y a mieux ! C'est-à-dire la magnifique histoire des *Bas Fonds* de Maxime Gorki.

Madame Eleonora Duse m'avait signalé l'œuvre de Gorki. Elle m'avait écrit le succès que la pièce remportait, « même en Italie », comme elle disait ; bien que la grande Femme fut farouchement Italienne, elle aimait à faire grief à ses compatriotes de toutes sortes de choses qui s'évanouissaient dans l'instant, dès qu'un autre en eut voulu dire mille fois moins. Madame Eleonora Duse m'avait écrit, dis-je, les émotions ressenties par elle à la mise en scène des *Bas Fonds* faite par Talli, et m'avait conseillé avec affection de jouer la pièce. Je la lus. Je m'y décidai. Nous retînmes le Nouveau-Théâtre pour trente soirées, et, avec les indications les plus authentiques, nous commençâmes de répéter, avec le plus grand soin. Suzanne Després jouait « Natacha », Madame Archaimbault « Vassilissa », moi-même le rôle du « Baron » et Marie Kalff un rôle important aussi. Madame Duse vint à toutes les répétitions et nous fûmes tous supris du soin qu'elle dépensait à aider, à indiquer, à régler les moindres détails ; nous lui en étions reconnaissants. — La première vint, quelques amis déclarèrent que c'était une belle œuvre, l'opinion moyenne fut bonne, mais malgré l'opinion de la Duse « même en Italie » la pièce avait attiré la foule, dès la troisième représentation, nous faisions deux cents francs de recettes, c'était effroyable, l'indifférence parisienne pour l'œuvre de Gorki ! — On ne sentait rien du poème terrifiant et prémonitoire que nous avions présenté au public. Je pressentais, moi, que je perdrais tous les jours où je m'étais engagé, même pour la location de la salle. — Madame Eleonora Duse me fit venir un matin et me dit : « C'est honteux



Eleonora Duse

pour Paris, il eut fallu frapper un grand coup, croyez-vous que si je jouais une fois nous rattraperions un peu de ce que vous avez perdu ? Comme je ne peux pas arriver à apprendre le rôle en français, demandez à Madame Archaimbault — et elle-même le lui demanda — de me donner son rôle de Vassilissa. Je jouerai en italien, je suis assez habituée, vos artistes me connaissent, ils sauront bien me retrouver. » Elle prévint Suzanne Després pour la scène du 2[e] acte, et lui dit qu'elle serait obligée vraisemblablement de *prendre* la scène, de jouer le rôle — Suzanne Després s'inclina bien entendu, toutes deux avaient ensemble une scène très dramatique ; Eleonora Duse estimait que nécessairement il lui fallait étonner la foule, « vômir mes entrailles », « tirabouchonner les cœurs », ainsi qu'elle s'exprimait.... Ce qui devait arriver arriva. On fit près de vingt mille francs de recettes en une seule soirée. Le snobisme triompha !

Madame Duse joua avec beaucoup de modération sa scène et quand je m'en étonnai après le 2[e] acte, elle me dit : « Suzanne a été si belle que j'ai de beaucoup préféré l'entendre quand je l'ai vue bien partie, et je l'écoutai ». A telle enseigne que le succès fut non seulement partagé, mais que Emile Faguet lui-même, dans une critique, put s'étonner que la grande artiste ait laissé délibérément la partie en quelque sorte à sa jeune camarade française. — Duse était ravie du succès de Després à tous égards. Je ne savais comment liquider ma situation devant l'énormité de la recette et lui demandai ce qu'elle désirait. « Combien donnez-vous, me demanda-t-elle, au petit acteur un peu fou qui joue telle panne ?...... » Timidement je lui avouai que je lui donnais quinze francs. « Eh bien ! mettez les trois écus sous un presse-papier en cristal très ordinaire, et donnez-les moi ; j'aurai travaillé au moins une fois comme un petit de *l'OEuvre*. » — On fit comme le demandait Eleonora Duse, et elle était plus fière de ses trois écus et de sa soirée, que des deux cent mille francs qu'elle faisait à jouer quatre ou cinq fois *La Femme de Claude* à ce moment-là....

Eleonora Duse a traversé la vie théâtrale ; elle n'y séjourna pas. Ce fut un bonheur pour elle ; pour nous c'est un malheur irréparable.

LUGNÉ-POE

PROJET D'UNE SALLE DE SPECTACLE*

Par N. M. POTAIN (1763)

L'EXPOSITION d'Architecture, organisée en 1923, au Pavillon de Marsan, contenait plusieurs plans, coupes et élévations originales d'une salle de spectacle par N. M. Potain, architecte du Roi. Nous avions trouvé ces documents dans un carton de la bibliothèque des Beaux-Arts. Le plan sur l'angle, la forme elliptique de la salle, les trois scènes qui s'ouvrent sur le plateau, avaient attiré notre attention. Plusieurs excellents architectes voulurent bien nous dire l'intérêt qu'ils prenaient à ces dessins et nous demander les raisons de ces détails. Nous croyons pouvoir, aujourd'hui, satisfaire leur curiosité.

Au XVII[e] siècle, la forme des théâtres français rappelait leur origine. Nés dans les jeux de paume, ils s'inscrivaient dans un parallélogramme : telles étaient les salles de l'Hôtel de Bourgogne (1548), ou du Petit-Bourbon (1547). Le théâtre du Palais Cardinal, bâti par Richelieu, était un long rectangle bordé de loges. Le théâtre des Tuileries, aménagé en 1659-1660 par les Vigarini, dut, à cause de l'étroitesse et de la longueur du local, conserver cettte forme. Néanmoins, les rangs des loges commençaient à s'incurver dans le fond. Le théâtre provisoire, dressé dans le Parc de Versailles par les mêmes artistes, pour les fêtes de 1668, nous montre les bancs disposés suivant une courbe plus prononcée encore. Lorsqu'en 1687, d'Orbay fut chargé de construire la salle de la Comédie-Française (rue de l'Ancienne-Comédie) il ouvrit légèrement les côtés de la salle et arrondit l'amphithéâtre, mais lui laissa plus de profondeur que de largeur.

*) *L'Architecture*, Février 1924.

Cette forme n'était pas seulement une survivance. Elle s'expliquait aussi par la division des places. En partant de la scène on trouvait, à la Comédie-Française, l'orchestre, le parterre, dépourvu de sièges, l'amphithéâtre qui s'élevait jusqu'à la hauteur des premières loges. Substituez au mot d'amphithéâtre le mot de corbeille, vous aurez les diverses parties que Garnier, en plein XIXe siècle, a respectées à l'Opéra.

Cette disposition resta en usage après 1700. Mais au milieu du XVIIIe siècle, les idées changent. On trouva ces théâtres mal commodes. Voltaire écrivait dans sa « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne » (préface à Sémiramis, 1748) : « Je ne puis assez m'étonner ni me plaindre du peu de soin qu'on a en France de rendre les théâtres dignes des excellents ouvrages qu'on y représente et de la diction qui en fait les délices. Cinna, Athalie mériteraient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécemment et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres comme dans les séditions populaires... Un théâtre construit dans les règles doit être vaste... Tous les spectateurs doivent voir et entendre également en quelque endroit qu'ils soient placés... » Grâce à Voltaire les « marquis » qui encombraient le plateau, durent céder la place. Mais l'architecture ne s'en trouvait pas modifiée.

Or, à la même époque, les philosophes prêchaient le respect de la raison et croyaient la trouver en sa pureté dans les œuvres des anciens. Les théâtres grecs et romains affectaient la forme d'un demi-cercle, parce que cette figure est la plus simple, la plus économique, la mieux adaptée aux pays montagneux, la plus commode pour les spectateurs. Il n'est donc pas étonnant que les archéologues et les architectes aient admiré les ruines de ces théâtres.

Le maître qui semblait aux hommes du XVIIIe siècle avoir le mieux compris l'antiquité était Palladio. Au théâtre Olympique de Vicence, construit par lui, la scène est formée de gradins semi-elliptiques s'élevant jusqu'à une colonnade. Sur la scène, comme dans les théâtres antiques, se dresse

un mur, percé de trois portes qui laissent apercevoir cinq rues dont les maisons de bois sont bâties en perspective fuyante ainsi que Serlio l'avait indiqué déjà en 1540 dans son *Traité d'Architecture*.

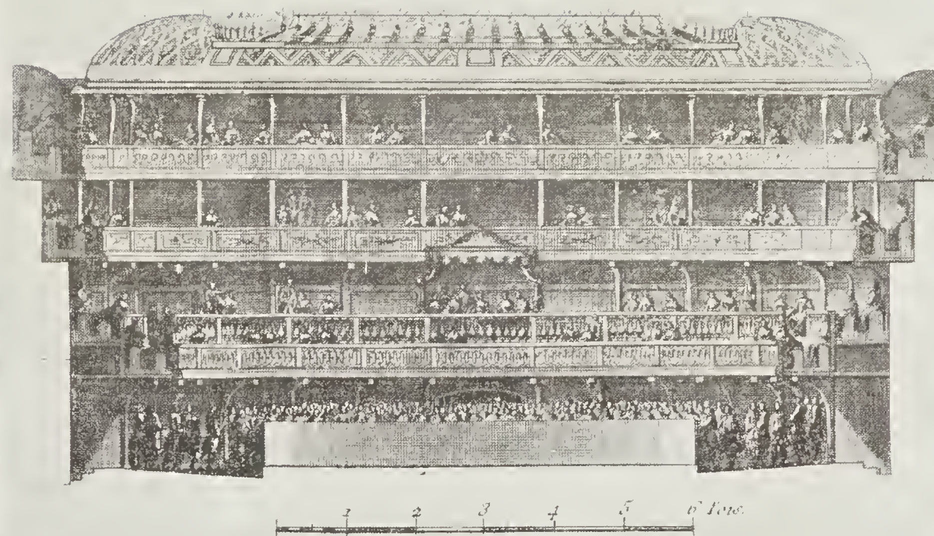
Les théoriciens italiens, qui commençaient alors à réagir contre le baroque, préconisaient l'imitation des théâtres antiques et de Palladio. En 1735, le comte Girolamo del Pozzo dessinait un « théâtre dans le goût des anciens » en attendant qu'il publiât en 1768 sa dissertation sur les « Teatri degli antichi » et sur « L'idea d'un teatro adattato all' uso moderno ». On y retrouvait des conceptions analogues à celles qu'avait exprimées en 1762 le comte Enea Arnaldi dans son « Idea d'un teatro simile ai teatri antichi. »

Des discussions identiques avaient lieu en France, d'autant plus vives que chaque grande ville, chaque particulier voulait avoir son théâtre. Soufflot qui revenait d'Italie, bâtit alors le théâtre de Lyon et, pour la première fois en France, il adopta la forme semi-circulaire, plaça les loges en retrait les unes sur les autres au lieu de les étager les unes au-dessus des autres, isola son bâtiment de toutes parts et donna à sa façade un aspect monumental. A Paris les protestations de Voltaire se renouvelaient. *L'Année Littéraire* insérait en 1760 (page 98) des réflexions sur les salles de spectacle dont l'auteur anonyme s'étonnait de la routine des architectes et leur conseillait d'imiter Soufflot.

L'incendie de l'Opéra en 1763 détermina la publication de lettres dans les journaux et d'opuscules ; tout Paris disserta sur la forme qu'il faudrait donner à un nouvel édifice. Dumont, pour faciliter la tâche à ses confrères, publiait son *Parallèle des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*.

Ch. Nicolas Cochin imprima en 1765 son *Project d'une salle de spectacle pour un théâtre de Comédie*. Cochin était un homme à idées. Adversaire des fantaisistes, critique de Messonnier et d'Oppenord, il prêchait depuis quinze ans le retour à l'antiquité. Il avait, avec Soufflot, accompagné en Italie de 1749 à 1751 M. de Vandières, le « frérot » de Mme de Pompadour, le futur marquis de Marigny et directeur des bâtiments du Roy. Cochin s'intéressait vivement au théâtre : A la vente Bourgarel (15-16 juin 1922, n° 32) passa des dessins de sa main pour la salle des spectacles de Versailles.

Cochin dans ce petit volume constate que, dans les vastes théâtres



(Article de M. Louis Hautecœur)

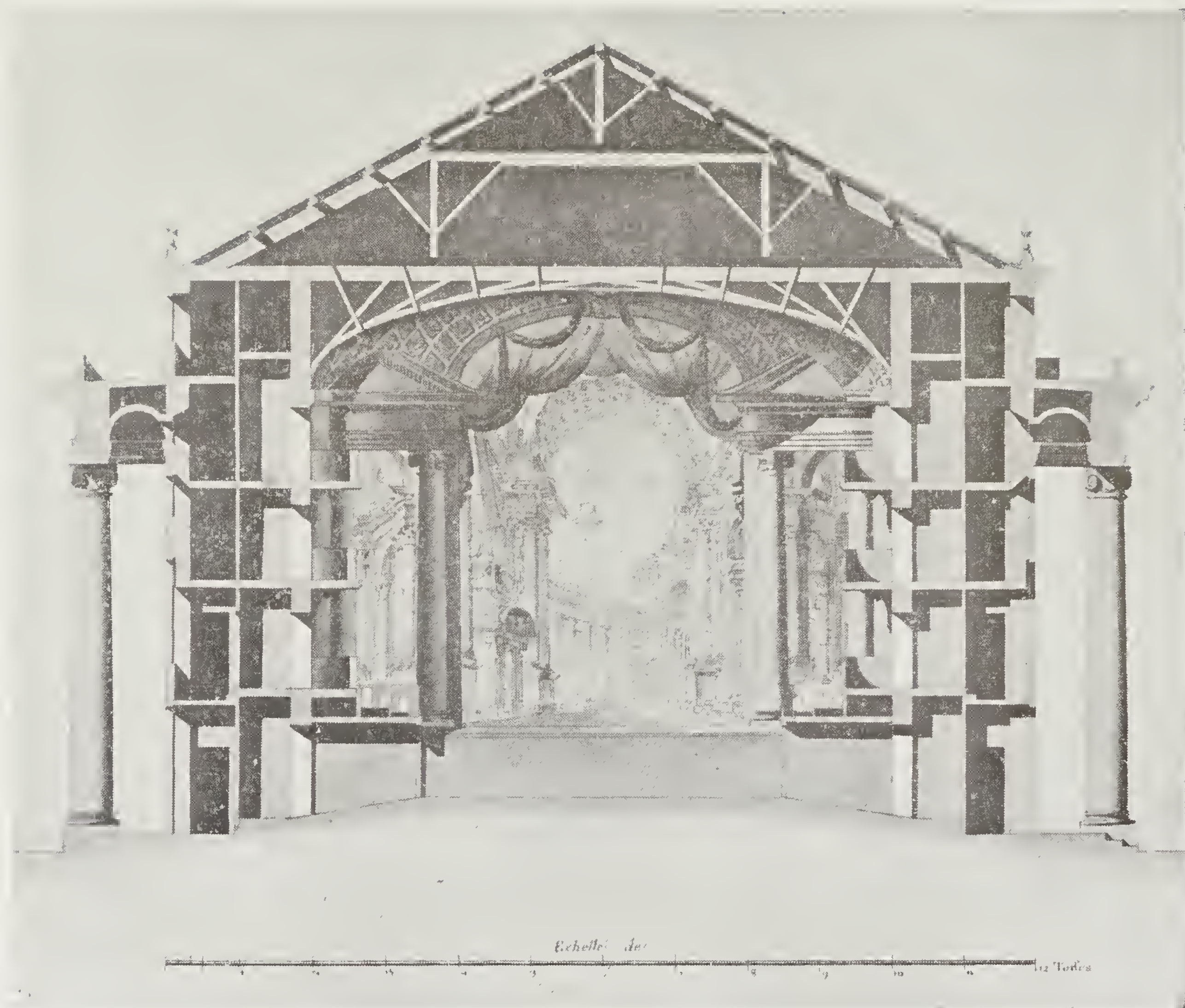
Ch.-N. Cochin — Projet de la salle de spectacle (1765)



Article de M. Louis Hautecœur

N.-M. Potain. — Projet d'une salle de spectacle — Façade.

Cl. « Architecture »



(Article de M. Louis Hautecœur)

N.-M. Potain. — Projet de la salle de spectacle
Élevation de la scène

Cl. « Architecture »



Le décor et les costumes au Théâtre Annamite
Dessin de Wl. Krivoutz.
(L'Article « Le Théâtre Annamite) ».

d'Italie, le son n'arrive que faiblement aux loges du fond à cause de la forme de la salle. « Le plus grand nombre de nos loges ne voient que de côté et ceux qui sont au rang de derrière sont dans une attitude contraire et souvent obligés de se tenir debout, s'ils veulent jouir du spectacle, encore la vue en est-elle embarrassée par plusieurs piliers qui séparent les loges ».

Comment remédier à ces inconvénients ? « Peut-être pensera-t-on qu'un demi-cercle replié remplirait cette demande ; mais, pour peu qu'on y réfléchisse, on verra que le demi-cercle ne peut contenir autant de loges qu'en grandissant le diamètre, ce qui éloignerait les spectateurs et ferait perdre un des plus grands avantages que l'on se soit proposé dans celui-ci, c'est-à-dire de mettre la loge du fond, qui dans ce plan deviendrait la loge du Roi, la plus proche qu'il était possible et à une belle distance soit pour voir, soit pour entendre ».

Cochin propose donc une salle sur plan elliptique. Cette forme a tous les avantages du demi-cercle, puisque à la bien considérer, c'en est un, seulement aplati pour le rapprocher de la scène et circulairement prolongé pour s'y joindre et empêcher que l'ouverture n'en soit pas plus grande qu'il n'est nécessaire pour la beauté du spectacle. D'ailleurs on doit faire attention à la forme désagréable qu'aurait le plafond si c'était un demi-cercle coupé par une ligne droite. Une des plus importantes objections qu'ont faites sur ce projet les personnes qui n'ont point été tentées de le tracer et de résoudre les difficultés qu'il semblait présenter, c'est qu'il donnait une scène trop vaste, qui, ne pouvant cependant être plus élevée qu'à la hauteur ordinaire de ces théâtres, serait trop large pour sa hauteur. On voit dans la planche première que par la distribution de cet espace en trois scènes inégales, il résulte un agrément de cette difficulté surmontée. La grande scène du milieu, un peu moindre que celle de la Comédie-Française, est cependant d'une belle grandeur ; secondée de deux petites, elle offre par cette étendue décorée, un spectacle plus magnifique, sans augmenter la dépense journalière. Il s'ensuit que les personnes placées au milieu, dans la loge du Roi, c'est-à-dire au point le plus avantageux, ne voient plus rien qui détruise l'illusion et n'aperçoivent les spectateurs qu'autant qu'ils le veulent en détournant leurs regards. Un autre avantage suit de cette triple scène : ceux

qui sont sur les côtés de nos théâtres, et c'est presque tous, ne peuvent jamais voir qu'un côté de la décoration et rien ne les dédommage de ce défaut de spectacle. Ici ceux qui sont sur les côtés (et c'est le petit nombre) ne voient à la vérité qu'un côté de la grande scène, mais ils ont pour ainsi dire leur décoration particulière dans les petites scènes qui se présentent devant eux et satisfont leurs regards. Cochin énumère encore d'autres avantages : son plan facilite l'unité de lieu aux auteurs, permet aux décorateurs de représenter avec plus de vraisemblance les divers édifices qu'il faut parfois élever sur la scène.

On trouverait dans ce petit livre d'autres idées non moins curieuses : pour éclairer la salle, Cochin place des chandelles autour du plafond, derrière une corniche qui les dissimule ; leur reflet seul illumine la salle. C'est le système qu'a permis de réaliser l'électricité.

On remarquera les rapports étroits qui existent entre les théories de Cochin et le projet de Potain, qui fut l'occasion de cet article et auquel nous revenons après ce long détour. Or, Cochin a écrit la phrase suivante : « On ne présente point l'idée d'une salle de spectacle qui est exposée dans cette (sic) ouvrage comme entièrement neuve. Outre que c'est proprement le théâtre de Palladio, appliqué à nos usages, un des plus célèbres architectes de nos jours en a composé deux de cette forme, l'un pour une salle d'opéra l'autre plus petit pour un théâtre particulier, mais comme ces compositions n'ont pas été rendues publiques, ce qu'elles ont d'avantageux reste inconnu ». S'agirait-il de Potain ?

La lecture d'un petit opuscule intitulé : *Exposition des principes que doit suivre l'ordonnance des théâtres modernes*, *Paris* 1769, *in*-16 et qui serait l'œuvre du chevalier de Chaumont, nous permet de confirmer cette hypothèse. On y lit en effet, à la page XV : « Le projet particulier d'une salle de comédie que M. Cochin a publié..., a eu tout le succès que méritent les productions de ce célèbre artiste. M. Cochin a attribué le fond de ce projet à un homme connu par de très bons ouvrages. Je me souviens en effet, d'avoir vu les principales dispositions dans le porte-feuille de M. Potain, architecte du Roi ».

Potain était, à cette époque, un des plus célèbres architectes. Prix de Rome en 1738, il avait par son travail mérité les éloges du Directeur de l'Académie et le privilège d'être maintenu au-delà de son temps « pour lever les plans et profils de la fabrique de Saint-Pierre ». En 1745 il reçut une bourse « pour lui donner le moyen de voyager dans toute l'Italie à l'effet d'y lever les plans des plus beaux théâtres du pays ». Le 20 avril 1746, bloqué aux frontières du duché de Parme par les armées espagnole et autrichienne, il s'apprêtait à rentrer en France après une absence de huit années. Il fut alors nommé architecte du Roi et contrôleur général des bâtiments de Fontainebleau. Il devint le chef de l'agence de Gabriel et dirigea pour lui les travaux de la Place Louis XV. En 1756, il était nommé membre de l'Académie d'architecture. Il y lut à ses confrères plusieurs de ses traités. L'un d'eux, le Traité des Ordres, parut en 1767. Il leur soumit également ses plans, tel son projet de reconstruction de la cathédrale de Rennes (1762). En 1766, il élevait l'église de Saint-Germain-en-Laye.

Les dessins que nous publions sont donc les résultats des études spéciales faites par Potain en Italie. Le plan de Potain est bien supérieur à celui qui figure dans la brochure de Cochin et que nous reproduisons. Potain supprime le parquet, ce qui lui permet de donner à son amphithéâtre et aux loges une contrecourbe qui favorise la vue. Les dégagements sont très ingénieusement étudiés. La double entrée du théâtre permet un accès facile. Potain introduit une innovation dans son plan : sous le balcon il aménage un café. Les angles sont occupés par l'escalier du public et, à l'opposé, par une cour qui éclaire les coulisses, par les foyers et par les loges d'acteurs et d'actrices, pudiquement séparées.

La décoration intérieure est déjà à l'antique avec ses frontons, les caissons de son plafond et les colonnes des trois scènes qui se continuent par les colonnes du décor. Ces scènes favorisent les effets de perspective latérale qui sont une mode récente et où excellent les Bibiena, les Servandoni, les Piranèse.

L'élévation nous montre l'influence que Gabriel exerça sur son chef d'agence Potain. Nous sommes à l'époque où triomphe le goût des formes simples, où Peyre, Leroy, Ledoux, Gondouin élaborent ce qui sera le style

Louis XVI, où l'antiquomanie toutefois n'a pas encore l'intransigeance dont elle fera parade plus tard : Potain conserve à ses colonnes des proportions élancées, entoure ses œils-de-bœuf de chutes de feuillages, ouvre dans sa frise des fenêtres basses, comme Le Vau l'avait fait au Collège des Quatre-Nations, mais comme l'interdiront les théoriciens vingt ans plus tard, et couronne son édifice par une balustrade que les purs classiques de 1790-1800 jugeront déplacée à cet endroit.

Ces dessins nous permettent donc de mieux connaître un architecte qui fut célèbre en son temps, de nous rappeler avec quelle ardeur les hommes de 1750-1775 cherchèrent à innover, avec quel enthousiasme ils s'inspirèrent de l'antiquité et de Palladio, avec quelle passion, à la veille de 1789, ils aimèrent l'opéra, la comédie.

Louis HAUTECŒUR



NATHALIE GONTCHAROVA



Pablo Picasso, décor pour Pulcinella
(Article de M. Raymond Cogniat)

EVREINOV

Si l'on reconnaît l'homme doué par la quantité de ses talents, il n'y a pas en Russie un homme qui en possède davantage que Nicolas Nicolaévitch Evreïnov. Il fait des pièces, il écrit des articles, il dessine, il compose, il joue du piano, il est metteur en scène, et il fait tout cela avec une facilité surprenante, en charmant ses spectateurs et ses auditeurs. Gordon Craig n'a pas dû chercher très loin le maître universel de la scène : cette définition convient admirablement bien à Evreïnov.

C'est justement à ce point de vue qu'il nous intéresse.

Il appartient au nombre de ces apôtres de la scène qui, ayant résolument rompu avec le naturalisme, lui avaient déclaré la guerre à outrance. Evreïnov a précisé en plus d'une page pleine de verve, l'essence, la nature même du naturalisme qu'il jugeait cependant comme un signe de décadence théâtrale. Mais il ne rêve pas de créer un théâtre-temple, ou un guignol. Le théâtre doit rester théâtre, telle est sa ferme conviction, et il n'est nullement effrayé, ni par les craintes, ni même par les menaces du critique russe Aichenwald, qui affirmait que le théâtre n'était pas un art.

Certes, le théâtre n'est pas un art. C'est quelque chose de tout à fait différent, contraire même à l'art. Mais cela ne diminue en rien sa valeur, car cela répond à sa nature. Le fond du théâtre est dans le théâtral, et le théâtre ne peut exister en dehors du théâtral. Par contre, le théâtre peut ne pas être dans un local destiné au théâtre, pourvu que l'esprit théâtral y soit conservé.

Ainsi Evreïnov défendit l'idée qui paraissait odieuse avant lui (V. son livre *Le Théâtre comme Tel*). Le théâtral, l'esprit théâtral, ces mots n'avaient-ils pas des airs de reproche, de condamnation ? Il est vrai que Evreïnov leur prête un sens quelque peu différent de celui qu'on leur avait donné jusqu'alors. Mais cela ne fait qu'augmenter son mérite d'avoir enfin précisé la signification de ces mots dont le sens était demeuré quelque peu vague et indécis. Evreïnov l'approfondit et bâtit tout un système philosophique, en se retournant même vers des données anthropologiques, grâce auxquelles s'expliquent, d'une nouvelle façon, plusieurs découvertes scientifiques.

Le théâtre répond à notre besoin du théâtre et y prend naissance. Ce besoin fait partie de la même catégorie d'instincts primitifs, que l'instinct sexuel, ou celui de la faim, etc.... L'instinct théâtral vivait dans l'homme avant toute idée de beauté. Lorsque les sauvages se paraient de plumes et de peaux d'animaux, de même que lorsqu'ils ornaient leur cou de colliers de dents, ils ne le faisaient pas au nom des considérations esthétiques, qu'ils ignoraient, mais seulement parce que le sentiment du théâtre les y poussait. Ils ne voulaient pas être plus beaux, mais faire plus d'effet !

En quoi consiste donc l'esprit théâtral ? Il est contraire à l'essence même de l'art, puisque ce dernier tend à exprimer la personnalité du créateur, tandis que l'esprit théâtral n'est que la soif de changement, de transformation, le désir de ne pas ressembler à soi-même. C'est cet instinct que dirige le sauvage. Le voici tout nu parmi des sauvages aussi nus que lui, il n'y a aucune distinction entre eux, et il reste toujours égal à lui-même. Mais dès qu'il se met quelques scalpes au cou, lorsqu'il se passe une bague par le nez, fait tatouer son corps et prend une pose héroïque, le voilà transformé, le voilà chef et vainqueur de centaines de diables blancs.

Comme tout instinct, l'instinct théâtral est général. Il n'y a pas un peuple, si inculte soit-il, qui ne l'ait pas ou qui lui échappe. On peut ne pas avoir l'idée de Dieu, et les dernières recherches de la vie des races primitives ont démontré l'existence de peuples qui n'en eurent pas, il n'existe pas de race qui n'ait point l'esprit théâtral.

Nombre de faits le prouvent ; il suffit de savoir comprendre leur sens et apprécier leur juste valeur, sans chercher à les expliquer à tout prix par

des besoins esthétiques. Nouvel apologète du théâtral, Evreïnov énumère toutes les données acquises par l'anthropologie, et passe en revue toutes les races primitives connues, pour convaincre les incrédules de la justesse de ses affirmations.

Cet instinct ne disparaît pas avec la civilisation. Au contraire, les périodes les plus florissantes de l'histoire sont étroitement liées à l'esprit théâtral. La cour de Louis XIV à Versailles, avec ses cérémonies, ses réceptions et ses toilettes, n'était-elle pas un vrai théâtre remplaçant la vie ? Napoléon n'a-t-il pas été un acteur de premier ordre, qui avait pris pour tréteaux tout l'univers, qu'il estimait d'ailleurs bien petit ? Au contraire, le désir de vaincre le théâtral dans les manières et dans l'extérieur de la vie, de remplacer l'élégance et la personnalité des costumes par des vestons uniformes, témoigne seulement de la dégénération et de la décadence de la vie.

En réalité, le naturel existe-t-il ? Ne jouons-nous pas dans la vie tel ou tel rôle ou quelquefois plusieurs rôles à la fois ; avec cette seule différence que certains les jouent facilement et leur donnent l'impression du « naturel », tandis que d'autres les jouent mal, leur jeu sent l'effort ?.....

A jour fixe chez Mme N. les hôtes sont habillés comme l'exige leur rôle de visiteurs ; vêtus de ces costumes, ils entrent dans la peau du héros qu'il représentent et tâchent de jouer consciencieusement ce rôle, sans chercher à faire ce qui leur plaît à eux. Car s'ils avaient fait ce qui les tentait, ils ne seraient pas allés en visite chez Mme N.. Mais ils y sont venus, et, en entrant au salon, ils ont mis un masque souriant, prenant un air gai et bien élevé, observant les règles de convenance, prononçant des phrases qui n'intéressent personne, baisant la main de celles qu'il convient et non de celles qu'ils voudraient, et s'asseyant dans le fauteuil que leur désigne la maîtresse de maison. Ensuite s'engage une conversation qui doit être animée, mais il s'agit de ne point choquer l'hôtesse par le choix d'un sujet. Si les acteurs sont mauvais, la conversation traîne, dolente. Mais il suffit qu'un acteur de talent apparaisse, et joue avec entrain son rôle d'invité, pour que toute la société s'anime et que la conversation devienne générale, chacun cherchant

à se distinguer, à plaire aux dames ; ainsi de mauvais qu'il était le théâtre se transforme en bon. C'est comme dans les tournées artistiques où l'entrée en scène de la vedette métamorphose un spectacle des plus ordinaires en une fête d'art.

Le théâtre se rencontre partout et non pas seulement dans les édifices de ce nom. Et bien souvent les spectacles offerts par la vie sont beaucoup plus intéressants que ceux des théâtres. Le « naturel » n'est, en somme, lui aussi, qu'un rôle et des plus difficiles à tenir. Chacun fait dans sa vie un *Théâtre pour Soi-Même*, tel est le titre d'un nouveau livre d'Evreïnov.

Le célèbre peintre russe Riepine avait l'habitude de réunir à sa table ses hôtes et ses domestiques. Chacun se servait lui-même, prenait ce que bon lui semblait, passait les plats aux voisins etc.... Quoi de plus naturel, en somme ? Or, les domestiques se sentaient toujours très gênés, ne savaient point s'ils maniaient comme il faut les couteaux, les fourchettes ou les serviettes et, pour bien jouer leur rôle de personnages en train de dîner, ils imitaient les assistants.

C'est pourquoi la tendance du théâtre vers le naturel, vers la simplicité et la lutte engagée contre l'esprit scénique sont tout à fait anormales. Car bannir le théâtral pour ensuite se plonger dans la monotonie de la vie et y copier ce qu'elle a de moins scénique, c'est emprunter un cliché théâtral au plus mauvais théâtre qui existe.

Lorsque le spectateur va au théâtre il entend se délivrer de sa propre personnalité, il veut qu'elle se dissolve dans celles des autres. Un jeune acteur qui désire monter sur les planches, cherche à renoncer à lui-même au nom des masques qu'il pourra mettre au théâtre et qui sont des entités nominales. La nièce d'Evreïnov, — comme le petit Pierre d'Anatole France — avait son propre théâtre des « cinq petits doigts ». Chaque doigt de ses petites mains jouait son rôle particulier et tous étaient liés par des relations communes, ce qui permettait de jouer de longues pièces, de caractère tout à fait différent. De même tout vrai théâtre n'a pas besoin de mises en scène compliquées, de machines encombrantes, de décors pompeux. Si le spectateur a quelque imagination, si l'instinct scénique n'est pas complè-



Apôtre Marc (Liturgie) par Nathalie Gontcharova

tement étouffé en lui, une scène toute nue peut lui permettre de créer le mystère de la transformation.

Ainsi Evreïnov dénonça la vanité de l'influence de la vie sur le théâtre, qu'il jugeait comme une déformation du sens des phénomènes. Oscar Wilde disait, que la vie copie l'art, Evreïnov de son côté, affirme l'influence du théâtre sur la vie et exige la transposition du théâtre dans la vie et non celle de la vie sur le théâtre. « La théâtralisation de la vie », tel est le mot d'ordre d'Evreïnov, tel est le but sociologique qu'il pose au théâtre.

« Je suis Arlequin et je mourrai Arlequin », dit-il. Et il ajoute : « Devenir tailleur de Sa Majesté la Vie est pour moi le sort le plus enviable. » Il aurait voulu la vêtir d'habits de fêtes, lui donner des couleurs, lui rendre son ancien esprit scénique. Ainsi tout serait plus beau et plus facile, ainsi le théâtre pourrait guérir les plaies quotidiennes.

Une des pièces d'Evreïnov, intitulée *L'Essentiel*, raconte comment un bienfaiteur de l'humanité, nommé Paraclet, composa une troupe dont les acteurs reçurent de lui l'ordre d'aller dans la vie pour y jouer les rôles qu'il leur avait désignés. Il choisit des chambres meublées, où les misères et l'accumulation des circonstances malheureuses de la vie avaient créé une atmosphère électrisée, où les meurtres et les suicides devenaient chose naturelle, et les acteurs en improvisant leurs rôles cherchaient à consoler chacun en lui trouvant un nouveau but, en lui insufflant une espérance nouvelle. Ils arrivèrent à leurs fins. Ils réussirent à sauver de nombreuses personnes se trouvant au bord de l'abîme. Ainsi la liaison du théâtre avec la vie ne doit pas se faire au théâtre par la suppression de la rampe ou par la création d'escaliers menant de la scène à la salle, mais dans la vie même où l'on apporte tout ce qui enchante le spectateur. Ce rôle social semble à Evreïnov d'une valeur indéniable, il lui porte un sens religieux : il prêche la « théâtrocratie » de la vie.

Voyons donc maintenant sa conception de l'art théâtral lui-même.

Du moment que l'esprit théâtral est « préesthétique » tout ce qui a trait au théâtre, tous les arts qui s'y croisent, ne doivent être appréciés que du seul point de vue esthétique. La beauté picturale des décors, la valeur lyrique

de la musique, les qualités littéraires des pièces n'ont pas grande importance pour le théâtre. Avant tout, les arts qui le touchent doivent être théâtraux. Quant aux exigences de l'esthétique, elles n'entrent en considération qu'en second plan.

L'acteur ne doit pas chercher à copier la vie, ni dans l'extérieur, ni dans les sentiments, car le théâtre est la victoire de la vie. L'esprit théâtral est la renonciation à soi-même, la transformation de son propre « ego » et non pas la démonstration de ses sentiments quotidiens réels. Il en résulte forcément que dans le théâtre d'Evreïnov tout doit être au-dessus de la vie. Chaque geste et chaque intonation, parallèles à une intonation quotidienne, doivent être plus expressifs, plus accentués. Une certaine charge, un esprit de caricature, — si grotesque —, ne nuisent pas au théâtre d'Evreïnov.

C'est vraisemblablement ce trait qui a permis à Evreïnov de réaliser ses idées et ses principes scéniques dans un petit théâtre de Pétersbourg, consacré surtout aux charges et aux parodies, *Le Miroir Déformant* où il fut pendant plusieurs années metteur en scène.

Il est difficile de choisir dans le nombre de petites pièces qui y étaient jouées, celle qui aurait donné la meilleure idée du genre de ce théâtre et de la part qu'Evreïnov y a prise. Mais, voici, au hasard, la parodie des différentes mises en scènes du premier acte de *l'Inspecteur*, de Gogol.

Le naturalisme de Stanislavski où tout imite la vie, où les personnages parlent lentement, en expliquant chacune de leurs actions, faisait place aux révélations mystiques et symboliques de Gordon Craig, où les figures de la province russe ont été transformées en des schémas abstraits, en des visions de l'autre monde, parmi les paravents qui montent jusqu'aux cieux. Et voici Max Reinhardt avec ses figures grossières, ses gestes énergiques, ses personnages à l'allure militaire.

Dans une autre pièce, intitulée *Les coulisses de l'âme*, la scène représentait les organes intérieurs de l'homme : le cœur, les poumons, etc., et l'homme était disséqué en trois *moi* — Esprit, Volonté, Sentiment — qui échangeaient entre eux des conversations pareilles à celles qu'on entend au

théâtre dans les coulisses, pendant que l'action principale se déroule sur la scène.

Ce théâtre a permis à Evreïnov de réaliser une de ses idées, il en avait toujours à profusion, bien que celle-ci ne fut pas en rapports directs avec sa théorie principale. Il s'agit du « monodrame ».

Selon Evreïnov, chaque pièce doit représenter le drame ou la comédie d'un personnage central. Les nombreux personnages qui tous ont leurs joies et leurs souffrances, déroutent le spectateur et nuisent à l'unité.

Cela ne veut pas dire que la pièce ne doit comprendre qu'un ou deux personnages : il peut y en avoir un aussi grand nombre qu'on veut. Mais ils doivent tous dépendre de l'attitude qu'aura vis-à-vis d'eux le héros principal. C'est une « théâtralisation » des personnages produite par les impressions du héros. Par exemple, si le héros est amoureux d'une jeune fille qui lui semble être un ange, il faut qu'elle soit représentée comme une créature réellement divine. Si quelque parent de la jeune fille s'oppose à leur bonheur et leur semble un monstre, il faut qu'il soit représenté sous un aspect monstrueux.

Sur la scène cette théorie permet des réalisations d'un effet extrêmement ingénieux : tous les états d'âmes s'extériorisent, et bien que puisés au plus secret d'eux-mêmes trouvent reflet dans les autres et par les autres.

Le héros fait une déclaration d'amour à sa bien-aimée. Celle-ci se montre-t-elle accueillante, toute la scène s'illumine, on entend une mélodie céleste, la simple banquette en bois, sur laquelle est assis le couple amoureux devient une couche divine et la bruyère commune qui apparaît çà et là, se transforme en un bocage de palmes et de peupliers. Mais au loin on entend les pas menaçants d'un trouble-joie. On croirait entendre marcher la statue du Commandeur. La scène s'obscurcit — au lieu des palmes la bruyère réapparaît, l'ange fait place à une petite femme et le héros énervé, dans un monde fantastique qui reflète son état d'âme, attend avec rage l'apparition du scélérat.

C'est pour illustrer ces théories qu'Evreïnov écrivit et fit jouer *la*

Représentation de l'amour. Quelques autres écrivains comme par exemple V. Gueier, dans ses *Souvenirs* ont cherché eux aussi à réaliser les idées du monodrame sur cette même scène.

En dehors du *Miroir Déformant*, Evreïnov fut encore metteur en scène dans différents autres théâtres, dont les principaux furent celui de Kommissarjevskaie, où il succéda à Meyerhold et le Théâtre Ancien, où il trouva l'expression la meilleure de son génie de mise en scène. Mais cette œuvre d'Evreïnov exigerait une analyse séparée.

Eugène ZNOSKO-BOROVSKY.



NATHALIE GONTCHAROVA

COMMENT LA DESTINÉE DE BERTHE BADY S'EST ÉCRITE...

Je ne crois pas qu'une artiste ait jamais vécu plus pour son art, et uniquement pour son art, que Berthe Bady.

Tout le reste lui était peu de chose, lui devenait vite de second plan, accessoire (coquetterie, toilettes, distractions, plaisirs, relations, amitiés), si elle ne trouvait pas moyen d'y faire rentrer le théâtre, de l'y intégrer, de l'en faire jaillir plus haut, plus fort, de le magnifier. Il suffisait, pour en être sûr, de voir ses intenses yeux noirs, inondés d'une perpétuelle féerie de lumières, de rayons, splendides, brûlants, printaniers, ensorceleurs, devenir tout à coup d'une attention incroyablement tendue et grave, dès qu'une question théâtrale (lecture de pièce, jeu de scène, étude de rôles, et avec quelle conscience sauvage elle étudiait jusqu'à la minutie ceux-ci), se posait devant elle.

Elle avait ramené toute son existence à ce théâtre, rien qu'à ce théâtre. C'était dans le seul espoir d'entrer en scène un soir au bout d'un mois, qu'elle attendait tout ce mois à ses débuts à *l'OEuvre*.

Plus tard, quand des centaines de fois de suite elle joua *Résurrection* à l'Odéon et *La Femme nue* à la Porte Saint-Martin, le reste de la journée n'existait plus pour elle, jusqu'à l'heure espérée où elle était enfin libre de vivre sa seule vie, se lançant sur le plateau avec une décision, une fougue, une bravoure....... comme à la bataille.

Je me la rappelle encore au premier acte de *l'Image*, lorsqu'elle attaquait et rendait tout de suite claire, lumineuse pour le public, cette

dernière scène si ardue et difficile, que je doutais qu'il l'acceptât jamais : « Laquelle de ces deux femmes aimes-tu, Marcel, mon image ou moi ? » Et où avec une persuasion progressive, forcenée, elle imposait un tel silence à toute la salle, qu'on y eût entendu une mouche voler. Jétais derrière la toile de fond, angoissé, tremblant, à écouter, à attendre. Il me semblait que je venais de lui confier un drapeau, pour aller le planter au haut d'une forteresse imprenable, que des spectateurs hostiles, ennemis, s'acharnaient à défendre. Nous aurions beau faire, je le voyais bien, nous n'arriverions pas à la réduire. Et puis tout à coup, j'eus l'impression nette qu'elle brandissait frénétiquement, follement, ce drapeau victorieux au-dessus de la salle : « Tu le vois bien, Marcel, que tu ne m'aimes pas, que tu aimes l'Image ! » tandis que, comme prise à la gorge par sa puissance dramatique unique, son génie, celle-ci frissonnait vaincue, l'acclamait, croulant en applaudissements de délire.

Je me la rappelle aussi au deuxième acte de *La Vie Muette*, alors que le premier avait plutôt mal marché : « Vous allez voir, Beaubourg, ce que je vais les mâter, les retourner, les........ ! » me jeta-t-elle entrant en scène, avec des yeux fulgurants, vengeurs. Et, en effet, à peine y était-elle, qu'elle les mâta et les retourna si bien, « les ..... ! » qu'à la fin de cet acte, ainsi qu'aux suivants, ils ne cessèrent plus de faire relever et de faire relever encore le rideau, de la rappeler.

Elle avait d'ailleurs fait du reste de sa vie, une sorte de théâtre parallèle, permanent.

Je la verrai toujours, une éclatante après-midi de printemps, dans le grand hall de l'ex-Palais de l'Industrie, s'avancer vers moi radieuse, comme si elle entrait en scène, au bras d'un svelte jeune homme au regard aigu, me disant à ma stupeur : « Que je vous présente mon mari, vous permettez ?... mon mari ? » Et j'étais bien obligé de serrer la main à celui-ci, presque inconnu encore de moi la veille, un peintre, m'assurait-on : Henri Bataille.

Une autre après-midi, de pluie celle-là, où le directeur de l'*Œuvre*, simulant à la répétition de je ne sais quelle pièce, une tentative d'étranglement d'un mari sur sa femme, Bady énervée, excédée visiblement par la mise au

point de cette scène affreuse, s'échappa soudain de ses bras, criant comme dans le plus noir des drames du boulevard, de sa voix la plus sombrée, tragique : « Il a voulu réellement m'étrangler, vous l'avez vu !... l'assassin ! l'assassin ! » Nous nous tordions. C'étaient évidemment les seuls yeux noirs, outrés, terribles de Bady qui cherchaient en ce moment à assassiner le pauvre Lugné, qui n'en pouvait mais.

Je la verrai surtout, bien des années après, à la suite de sa série ininterrompue de succès avec Henri Bataille, au cours de cette inoubliable soirée ou elle ne jouait pas, mais assistait d'une loge d'avant-scène de la Porte Saint-Martin, à la répétition générale d'une nouvelle pièce de celui-ci, créée par Réjane.

Penchée au bord de cette avant-scène, à la vue de toute la salle qui ne la quittait pas des yeux, elle suivait ardemment chaque scène, remuant convulsivement les lèvres, répétant fiévreusement à mi-voix chaque réplique, battant d'une main crispée, frénétique, la mesure, comme pour retenir ou précipiter le débit des acteurs, tel un inouï chef d'orchestre conduisant la partition d'un maître chéri, adoré. Du maître du théâtre, qu'elle savait bien qu'était devenu, grâce à elle, ce Bataille ! De même qu'elle aussi, grâce à lui, en était devenue la maîtresse ! Tous deux unis à jamais et sacrés par lui, dont ils allaient s'affirmer de plus en plus les « animateurs » et les rois !

Peu de temps après, hélas ! tout était pour toujours rompu entre eux. Et il ne restait plus qu'une pauvre et grande artiste meurtrie, désemparée, désespérée, sans but désormais, sans direction, sans engagements, ayant vu crouler en une minute tout l'échafaudage de gloire et de triomphe de sa vie, perdue.

***

Lugné-Poe qui, depuis trente ans, par son « Œuvre » est le véritable répondant de l'évolution dramatique actuelle (évolution du sujet des pièces), a écrit récemment dans son feuilleton dramatique de l'*Eclair :*

« Berthe Bady aurait dû suivre et créer tout le théâtre de Maurice

Beaubourg. Ce fut son évolution vers un autre théâtre qui détermina celui-ci à s'éloigner de la scène. Il se découragea du jour où il comprit qu'il ne pouvait compter sur sa frénétique interprète ».

Il y a, il me faut l'avouer, un peu de vérité dans ces lignes. Et bien que j'aie été ensuite un des premiers à acclamer Berthe Bady dans *Maman Colibri*, *la Marche Nuptiale*, *la Femme Nue* et tant d'autres pièces, j'ai dû bien souvent en convenir moi-même.

Déjà, à l'époque de cette *Vie muette*, je la sentais si indispensable à la réalisation de mon drame, que je la défendis contre Lugné. Comme elle venait d'en manquer à plusieurs reprises les répétitions, et que celui-ci, furieux de ces absences injustifiées à quelques jours à peine de la première, me mettait en demeure d'aller séance tenante chercher Marthe Mellot pour la remplacer : « Malgré mon admiration et mon amitié pour Marthe Mellot, lui dis-je, j'ai confié ce rôle à Bady, et je ne le lui reprendrai pas. » C'était, me semblait-il, la femme-type de ce rôle. Je le jugeais impossible sans elle. Je ne pouvais pas l'en déposséder.

Elle revint d'ailleurs dès le lendemain aux répétitions ; et tout remarcha à nouveau vers le succès.

Plus tard après l'échec complet, malgré l'admirable interprétation de Mme Segond-Weber et de Philippe Garnier, de mes *Menottes* à l'Odéon « Ces *Menottes* et autres *Tenailles* », écrivait chaque dimanche Sarcey, à moins qu'il n'écrivît « Ces *Tenailles* et autres *Menottes* », alors que Bady était déjà l'interprète unique et acclamée d'Henri Bataille, me rappelant ses triomphes précédents dans mes deux premières pièces, je me disais : « En somme comme elle ne va pas jouer Bataille trois cent soixante-cinq soirs de suite, il y aurait peut-être quand même moyen pour elle de m'en créer une troisième ».

Et un jour je me risquai à leur rendre visite à tous deux dans le bel appartement qu'ils occupaient à un premier étage de l'Avenue du Bois, tandis que juste en face, à un quatrième, Paul Hervieu eût eu tout le loisir, s'il l'eût voulu, de plonger avec la lorgnette de *l'Alpe homicide* jusqu'au fond de leur intérieur. J'avais écrit, pour le leur lire, un nouveau drame,

l'*Etoile*, avec un rôle de premier plan, celui d'une étoile de théâtre... comme Bady.... prise entre sa passion pour celui-ci et son amour.

Ils me reçurent de façon charmante : Bataille tenant à tout prix à me persuader que j'avais au point de vue dramatique « une situation de premier ordre ! » — « Mais c'est vous, mon cher », lui répondais-je, « qui l'avez ! » ; et Bady, de ses yeux les plus câlins, les plus enchanteurs, m'installant près d'une fenêtre, me disant : « Nous vous écoutons, cher ami... Commencez ? »

Je lus tout le premier acte d'enfilée, soutenu par les mines les plus encourageantes de l'auteur de la *Lépreuse*, l'attention la plus tendue, la plus angoissée de son interprète élue.

Dès que j'eus terminé, celle-ci s'écria :

« Admirable !... Admirable, mon cher Beaubourg !... Seulement, c'est très important pour moi, vous comprenez !... Dans les actes suivants, votre héroïne trompe-t-elle son amant ? »

« Elle ne le trompe que pour le théâtre, sa seule passion !... » lui répondis-je.

« Enfin le trompe-t-elle, voyons ? »

« Elle peut en avoir les apparences ! Mais ce n'est que le théâtre qu'elle aime en dehors de lui ! »

« Le trompe-t-elle ? »

Pourquoi cette insistance ? J'étais stupéfait, me demandant où elle voulait en venir, ne comprenant plus.

Et puis j'eus une révélation soudaine. Une actrice arrivée à la notoriété de Bady ne pouvait pas tromper son amant même pour le théâtre ; puisque celui-ci était devenu tout ce théâtre pour elle, sous le nom d'Henri Bataille. La question ne se posait évidemment même pas. Ma pièce n'existait pas.

Je me levai, les remerciai, pris congé, et reportai pour toujours mon *Etoile* vers la tranquille destinée de tiroir, qui a été réservée à quelques-unes de mes œuvres.

Mais en l'y cherchant ces temps-ci, je ne l'y ai plus retrouvée. Fatiguée de sa vie de recluse, a-t-elle voulu tâter par elle-même des entraînements et des ivresses de la scène ? Vers quel firmament théâtral s'est-elle envolée ?

Je revins les voir plus tard, et leur parlai d'une nouvelle pièce *la Passion* que je venais encore de terminer. Ce fut Henri Bataille qui de lui-même me dit : « Mais il faut la faire jouer cette *Passion* ! Il le faut ! » Je me tournai vers Bady, avec une lueur d'espoir. Elle regardait obstinément l'Avenue du Bois tout ensoleillée, sans avoir l'air de comprendre. Je revins à Bataille, qui souriait d'un air fin. — « J'hésite entre Sarah et Réjane ! » lui dis-je. Aussitôt témoignant de cette extraordinaire divination des caractères, qui l'aida tant au cours de sa carrière et qui apparaît si cruellement dans la série de portraits qu'il fit de quelques-uns de ses contemporains — « Si vous allez chez Sarah », m'expliqua-t-il, « il faut y aller sans recommandation aucune, en lui faisant simplement passer votre carte avec ce mot « Pour affaires ». Sans cela elle ne vous recevra pas !... Au contraire si vous allez chez Réjane, il vous faut absolument une lettre de recommandation pour qu'elle vous reçoive ! Condition *sine qua non !*... Je suis prêt à vous la donner ! ».

Le « tuyau » était d'importance. Je le compris et l'en remerciai chaudement.

Je revins d'ailleurs plusieurs fois encore chez eux, toujours très amicalement.

Puis, un beau jour, pour je ne sais quelle question d'appréciation sur les pièces ou la poésie de l'auteur de la *Chambre blanche*... une futilité... nous nous brouillâmes. Je ne revins plus.

*
* *

La dernière fois que je rencontrais Berthe Bady, c'était à l'enterrement de Jules Renard, rue du Rocher, en face du 44 qu'habitait l'auteur de *Poil de Carotte*. J'étais en train de dire à Georges Polti qui se trouvait

près de moi la grande trisesse que me causait cette mort injuste, prématurée, lorsque nous vîmes une silhouette de femme frêle, étrange, avec une voilette à pois sombres, masquant presque complètement son visage, rôder autour de nous. Nous n'avons pas d'excellents yeux, Polti ni moi. Malgré tout notre désir, nous n'arrivions pas à percer la voilette. Tout à coup, elle s'approcha : « Vous ne me reconnaissez pas, Beaubourg ? Vous ne me reconnaissez pas ? » fit-elle de sa voix caressante, de velours. — « Mais si, Bady !... Mais si ! » la reconnus-je ému au plus haut point, retourné par cette voix. — « Ah ! ce n'est pas dommage ! Tout de même ! » — « Seulement dois-je vous reconnaître ?... Après ce qui s'est passé ?... Voilà ? » — « Comment ?... » fit-elle indignée. « Devez-vous me reconnaître, après ce qui s'est passé ?... A cause de cette absurde brouille d'autrefois, peut-être ?... Est-ce que ça existe ça, voyons. *entre artistes !...* Vapeurs, énervements d'un soir, oubliés au réveil, le lendemain !... C'est idiot !... Vous savez bien que nous vous aimons toujours, Henri et moi ! » Et comme le cercueil de Renard sortait de la maison, suivi de la famille, de Mirbeau très changé déjà, de Tristan Bernard extrêmement affecté et peiné : « Ce pauvre Renard, croyez-vous !... Ce pauvre Renard !... » murmura-t-elle me quittant.

Et les hasards de la vie firent que je ne devais pas plus la revoir dans cette vie désormais, que je n'y revis « ce pauvre Renard ».

* * *

J'ai été au mois d'Octobre dernier à l'inauguration de son monument au cimetière Montparnasse. J'y ai entendu les quelques paroles par lesquelles André Antoine a rendu justice « à cette admirable et unique artiste ». Tandis que tous les acteurs et actrices de Paris lui apportaient l'hommage de leurs superbes gerbes de chrysanthèmes... sa tombe et les abords de sa tombe en étaient comme incendiés, je pensais : « Plus dans la vie que Sarah !... Plus dans la poésie que Desclée !... Plus dans la profondeur et le secret de l'âme humaine que la Duse !... Une vibration continue,

ardente, intense !... Un incendie fou !... telles ces fleurs, au soleil, qui brûlent là ! »

Les destinées sont-elles écrites d'avance, comme le prétendent les Arabes ? Ce qu'il y a de sûr pour Bady et Bataille, c'est que la leur est écrite maintenant ! Il n'y a plu à y revenir, hélas !

Alors, faut-il penser avec Antoine que, malgré la vie qui finit par les séparer, leurs noms, pour la postérité, resteront à jamais liés ? Ou, avec Lugné, qu'orientée vers un autre théâtre, Bady eût rencontré mêmes ovations et mêmes triomphes ? Je ne le sais. La vérité est qu'elle les y rencontra dans les pièces d'Ibsen, de Ford, de de Curel, de Pinero, de Crommelynck et dans les miennes comme dans celles de Bataille, et qu'elle les galvanisa les unes et les autres de son génie.

Maurice BEAUBOURG



BERTHE BADY



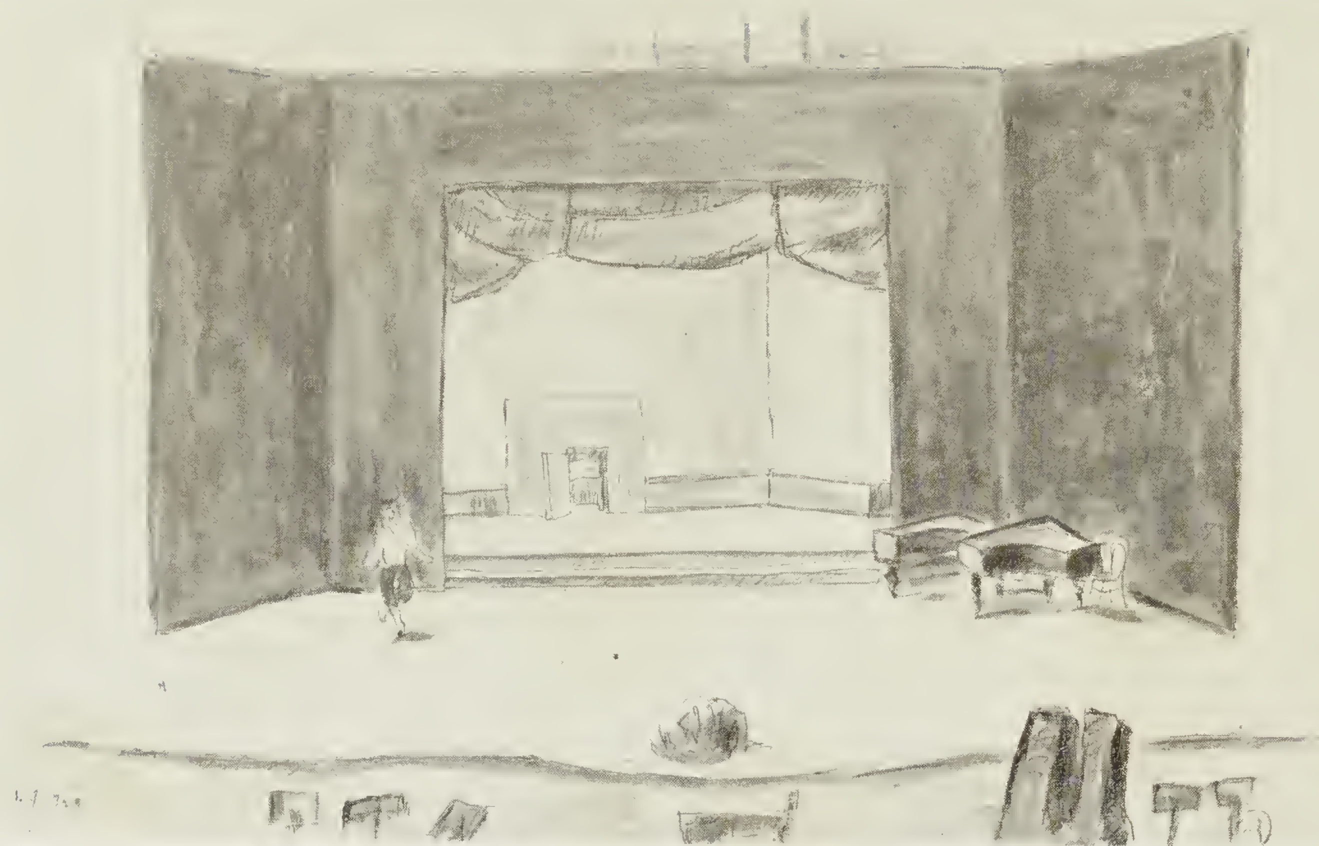
Nathalie Gontcharova : Costume Espagnol.

(Article de M. Raymond Cogniat).



Nathalie Gontcharova : La Princesse de la mer.

(Article de M. Raymond Cogniat)



Nathalie Gontcharova : Décor pour « Noces »

(Article de M. Raymond Cogniat).

LES DÉCORS DE PICASSO ET DE NATALIE GONTCHAROVA

Il ne nous appartient pas de faire ici l'éloge de Picasso, peintre de toiles de chevalet, cependant avant de parler de cet artiste en tant que peintre de décors, on ne peut oublier que le théâtre a exercé sur lui un attrait incontestable.

Sa collection d'Arlequins, de personnages de cirques, en est une des manifestations les plus intéressantes comme les moins discutables. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la réussite à peu près complète à laquelle il atteignit dès ses premières réalisations théâtrales.

C'est en 1917, au Châtelet, dans *Parade*, le fameux ballet d'Erik Satie et Jean Cocteau, que le public eut la première fois l'occasion de juger et d'apprécier les qualités décoratives de Picasso. Dans un décor volontairement simplifié où était juste traduit l'aspect essentiel des volumes à peu près uniquement exprimés par des lignes droites, l'artiste avait à faire évoluer des personnages de nature très différente et par là nécessitant des réalisations plastiques fort opposées. C'est ainsi que les deux managers, êtres symboliques plutôt qu'individualités, participant à l'action en la commentant au lieu d'y prendre réellement part, devaient en quelque sorte faire partie du décor, leurs gestes, leurs attitudes mêmes, accusaient cette particularité. Picasso les revêtit donc d'une structure architecturale analogue à celle du décor et qui formait sur la scène des volumes rigides et mobiles.

En opposition, les autres personnages, tout mouvement et souplesse (les acrobates, le jongleur chinois, la petite fille américaine), n'étaient que

courbes et arabesques, la chorégraphie accusait encore ce contraste et montrait combien les conceptions du peintre étaient parfaitement adaptées à la conception générale de l'œuvre.

Enfin l'élément burlesque : le cheval, donnait une note de fantaisie et d'humour excentrique qui servait de trait d'union entre le réalisme évident, quoique stylisé, des danseurs et la réalisation plastique, quelque peu cérébrale, des managers.

La deuxième œuvre décorative de Picasso que nous présenta M. Serge de Diaghilew fut *Le Tricorne*, de Manuel de Falla.

Les mêmes tendances s'y discernent non moins aisément, mais le résultat surprit et surtout choqua moins le public. Le sujet d'ailleurs n'offrait pas les mêmes possibilités à une technique purement intellectuelle ; par contre il laissait plus de place à la fantaisie de l'artiste, à son goût des couleurs, à sa liberté d'interprétation.

Picasso est trop personnellement original pour avoir songé un instant à reproduire fidèlement l'Espagne. Ses décors comme ses costumes n'ont rien d'une reconstitution strictement documentaire ; il a réussi à traduire l'Espagne, à en créer l'atmosphère, à en donner une impression exacte par ses moyens à lui et n'empruntant à la réalité que les éléments absolument indispensables.

On retrouve le même principe de contraste et aussi d'équilibre entre les décors et les costumes. Ce qui est très particulier c'est que la somptuosité à laquelle atteint Picasso n'est nullement due à la richesse des tissus employés, mais uniquement à la pureté des lignes et aux rapports des couleurs entre elles. Pas de surchages inutiles, pas de détails minutieux, simplement de larges plans devant et entre lesquels évoluent des personnages vêtus avec la plus grande variété et constituant cependant un ensemble d'une tenue parfaite.

Pulcinella reste dans la même formule que *Le Tricorne*. Encore faut-il comprendre le mot formule dans son sens le plus large, car toutes les conceptions de Picasso sont des plus variées et s'adaptent parfaitement au sujet traité. Le décor de *Pulcinella* est une harmonie de bleu, de noir et de



Nathalie Gontcharova. (Groupe des danseuses).

brun dans lequel se déplacent les volumes très colorés, — rose et vert, — des personnages.

Picasso a encore établi pour ces ballets des rideaux remarquables dans lesquels se manifestaient ses qualités de dessinateur. Ils sont composés comme de grands tableaux, c'est-à-dire dans un esprit très différent des décors puisque là les personnages sont peints et que le mouvement ne peut pas détruire l'équilibre.

L'œuvre théâtrale de Picasso constitue un ensemble de premier ordre. Peut-être par la suite nous donnera-t-il d'autres réalisations fort différentes et qui nous surprendront encore. Ce qu'il nous a déjà offert est plus que suffisant pour permettre d'affirmer qu'il est un décorateur parfaitement compréhensif des nécessités et des possiblités théâtrales.

*
* *

Toute autre est la conception de Natalie Gontcharova. Ses décors, si variés soient-ils, rappellent les images russes si colorées et si pittoresques dans leur naïveté.

Dans le *Coq d'Or*, par exemple, elle a obtenu ce qu'elle-même appelle le décor compliqué, avec une abondance de motifs décoratifs tout à fait particulière. C'est une grande composition encombrée volontairement d'architectures, de volumes qui se heurtent, de lignes brisées, de plans étincelants, qui s'entremêlent, se chevauchent, empiètent les uns sur les autres, sans ordre apparent et créent ainsi une symphonie éclatante, d'une exubérance étourdissante. La naïveté voulue du dessin n'y est cependant pas artificielle, elle correspond bien à l'instinct, au tempérament réel de l'artiste qui se montra d'une virtuosité très séduisante. Au milieu de cette débauche de couleurs les personnages peuvent évoluer à l'aise, ils font totalement partie du décor et leurs déplacements, leurs évolutions, si rapides, si divers soient-ils, ne parviennent jamais à rompre cet équilibre.

Dans *Noces*, au contraire, Mme Gontcharova s'est imposé un décor



Pablo Picasso. (Danseuse).

d'une extrême simplicité, de teinte à peu près uniforme et presque neutre, qui permet aussi par un procédé cependant opposé à celui du *Coq d'Or*, la libre évolution des personnages sur le plateau.



Pablo Picasso.

Ces deux aspects, si différents en apparence, du talent de Mme Gontcharova, prouvent combien son talent est souple, car en chacun d'eux la personnalité de l'artiste s'affirme aussi certaine. Le même goût de la couleur y domine et la même sincérité.

Il ne nous est guère possible de parler comme il conviendrait du *Mariage de la Belle au Bois Dormant* dont nous n'avons eu à Paris qu'une



Pablo Picasso

présentation réduite en un acte et jouée dans un décor rapidement brossé, ne correspondant en rien à celui qui avait été conçu et exécuté pour les

représentations à Londres. Il est évident que dans ces conditions les costumes de Mme Gontcharova, n'étant plus situés dans le cadre pour lequel ils avaient été prévus, ne peuvent être appréciés comme il conviendrait.

Ils ont paru assez fortement influencés par les précédentes réalisations de Bakst, dans leur essai de transposition des modes du Grand Siècle. Pleins de charme, toujours jolis, souvent somptueux, ils ne semblaient pas cependant imprégnés de la puissante personnalité que possède Mme Gontcharova. Mais cette observation ne veut pas être une critique, car dans une œuvre aussi complète qu'un ballet on court le risque de commettre de graves erreurs en appréciant seulement un élément isolé de l'ensemble et nous avons une trop grande confiance dans le talent de l'artiste dont nous parlons pour ne pas croire que l'absence du décor réel n'ait privé les costumes du cadre qui leur était indispensable.

Raymond COGNIAT



KSANNA BOGOUSLAVSKA

LE THÉATRE ANNAMITE

L'INFLUENCE de la culture chinoise se manifeste par bien des traits dans le théâtre annamite, de même que dans la littérature, la poésie et l'architecture de ce pays.

Mais, malgré cette influence résultant des conquêtes, on découvre, à côté de formes purement chinoises, des particularités propres à l'époque du triomphe de l'art personnel de l'Annam et du Tonkin.

La place nous manquant, il nous est malheureusement impossible d'étudier à fond cette évolution et nous sommes forcés de nous contenter de raconter notre impression personnelle.

Presque tous les théâtres annamites sont construits de la même manière : une grande pièce dont l'ameublement consiste en petites tables rondes et en petits tabourets ; la scène qui se trouve au fond de la salle est très peu élevée ; le rideau n'existe pas plus que les décors qui sont remplacés par des paravents ; sur les murs de la salle et de la scène des soieries brodées avec des caractères d'or.

La musique des théâtres annamites, très personnelle, constitue une partie importante de la représentation. L'orchestre se composant d'habitude de cinq ou sept musiciens se trouve au fond de la scène ou derrière les paravents.

Malgré le nombre très restreint des instruments de musique leur savante fusion arrive à produire un effet extrêmement intéressant. La mélodie

est tenue par un violon à deux cordes (Don-co) ou une flûte en bambou. Les instruments d'accompagnement sont : une sorte de petite guitare (Don-Kièm), un instrument à seize cordes (Don-Tranh), des gongs et des tambours.

L'apparition de chaque artiste est accompagnée d'une mélodie qui lui est propre et qui le suit pendant toute la durée de son rôle, ne changeant qu'en ténacité à mesure que l'action dramatique se développe.

Chaque artiste entre en scène et vient expliquer son rôle au public avant de commencer à jouer. L'oreille d'un Européen saisit difficilement toute la beauté de leurs récits qui viennent souvent s'incarner dans la mélodie même, la continuant, ne faisant qu'un tout avec l'orchestre. Mais les mouvements stylisés expliqués par l'acteur, de même que la musique et la danse rythmique dont le gong et le tambour marquent la mesure, sont indiscutablement intéressants.

Les maquillages, ainsi que les costumes, sont faits une fois pour toutes, aidant à déterminer le rôle de chaque personnage. C'est ainsi, par exemple, que le même costume est adopté pour un bon guerrier et pour un mauvais guerrier. Quant à son caractère, il est expliqué par l'action de la pièce et par la mélodie qui est différente chez les deux guerriers.

Dans les rôles mythologiques, les artistes se servent d'un masque.

L'harmonie absolue de la musique, des danses et des maquillages est étonnante. L'absence des décors ne gâte même pas l'impression, attirant l'attention des spectateurs sur le jeu stylisé des acteurs.

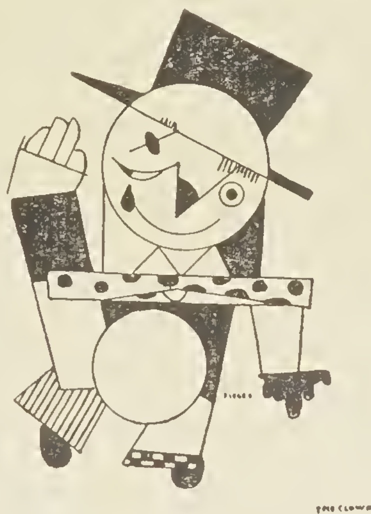
Le plus grand nombre des pièces sont écrites sous forme de dialogues et il est rare de voir sur la scène plus de trois artistes à la fois. Les pièces du théâtre annamite sont en général des légendes historiques ou mythologiques ; elles traitent souvent des épisodes de la vie du Tonkin et de l'Annam, ou encore de la lutte des deux extrêmes : le bien et le mal.

Pendant la représentation qui dure toujours fort longtemps, les spectateurs prennent certaines libertés qui marquent nettement la différence qu'il y a entre un théâtre européen et un théâtre annamite.

C'est ainsi qu'on voit les spectateurs fumer, manger des gâteaux et des fruits, boire du thé, etc.....

Il convient d'ajouter que pour les Annamites le théâtre n'est pas seulement un lieu d'amusement, c'est aussi un lieu d'enseignement moral pour les ignorants et le rôle du théâtre consiste à amuser la foule tout en l'instruisant.

Wladimir Krivoutz



Fernand Léger
Extrait de *Slapstick and Dumbbell.*

LE THÉATRE A PARIS

Les *Jeunes* ont fait représenter sur les théâtres réguliers un certain nombre de pièces. Il faut noter que *les Jeunes* appartiennent à plusieurs générations. Tel jeune, — M. Pascal Thémanlis —, a quatorze ans et vient de publier un volume de vers : *Le Monocle d'Emeraude*. Tel autre aura bientôt cinquante ans. Un *jeune* est un auteur qui n'a pas encore été joué ou qui n'a pas été assez souvent joué à son gré.

La Comédie-Française, depuis la guerre, a fait le plus cordial accueil aux *Jeunes*. Elle avait pourtant éprouvé quelques scrupules à recevoir *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, de M. Raynal. Elle avait demandé à l'auteur d'alléger son texte, de supprimer des répliques dangereuses. M. Raynal refusa et fut soutenu par l'enthousiasme de M. André Antoine. N'était-il pas sacrilège de mutiler un chef-d'œuvre ? Pourtant, après la répétition générale, il fallut bien se résigner à des modifications. Ce conflit moral entre le combattant et les gens de l'arrière, que symbolisent le père et la fiancée, fit scandale. Ces sarcasmes lyriques ne manquent pas cependant ni de vérité ni de puissance. La pièce qui fut créée par Mlle Ventura et M. Léon Bernard valut un très grand succès aux artistes qui les doublèrent : Mlle Marie Bell et M. Desjardins.

M. Jean Sarment, après *La Couronne de Carton* et *Le Pêcheur d'Ombres*, n'eut aucune peine à faire admettre rue de Richelieu sa fantaisie : *Je suis trop grand pour Moi*. Elle a déconcerté le public. Il ne s'est pas intéressé au jeune gentilhomme qui veut saisir le pur amour et doit se

contenter de la courtisane. Le pion idéaliste qui vit aux crochets d'une aubergiste enamourée lui parut plus pittoresque. M. Léon Bernard a composé, avec l'art le plus heureux, ce personnage de raté qui fait songer à Hialmar Ekdal dans *Le Canard Sauvage*.

M. Jean-Jacques Bernard, — jeune aussi, — a donné à l'Odéon *l'Invitation au Voyage*. Après quelques représentations la pièce a été reprise, par les soins de M. Gaston Baty, au Studio des Champs-Elysées. M. Baty qui dirigea *La Chimère* poussa quelques jeunes auteurs à écrire des suites de tableaux brefs en laissant aux metteurs en scène le soin de créer l'atmosphère et même le drame. M. Jean-Jacques Bernard avait donné un bon exemple de cette technique dramatique en écrivant *Martine*. Depuis, il use un peu trop du procédé qui consiste à ne noter que l'insignifiant et à prêter une valeur exagérée au silence. Après *l'Invitation au Voyage* qui nous fait sentir la souffrance d'une femme éprise de romanesque, il nous a montré dans *Le Printemps des Autres*, au Théâtre Fémina, la jalousie inconsciente et contenue d'une belle-mère qui aime son gendre. Cette volonté de ne pas exprimer l'inexprimé et d'en faire le sujet du drame nous donne des œuvres vagues, inconsistantes. M. Jean-Jacques Bernard a d'ailleurs des disciples, les poulains de M. Baty. Parmi eux, M. Simon Gantillon, dont nous avons applaudi *Le Cyclone*, fait preuve de talent. Le Studio des Champs-Elysées nous a montré sa *Maya*, c'est-à-dire l'illusion que donne à sa clientèle une fille d'un port méditerranéen. Le Cercle des Escholiers a monté *Alphonsine* de M. Haurigot qui travaille, lui aussi, pour M. Baty. L'interprète de ce petit groupe, c'est Mlle Jamois qui s'applique à être mystérieuse et monotone.

Un jeune aussi M. André Birabeau. Il a été joué en même temps sur trois théâtres : *La Fleur d'Oranger* avec M. Georges Dolley, à la Comédie Caumartin ; *On a trouvé une Femme Nue*, avec M. Guitton, aux Nouveautés ; *Le Chemin des Ecoliers*, au Théâtre des Mathurins, sans collaborateur. Cette dernière pièce ne m'a point paru la meilleure. Mais la marque Birabeau prend une valeur commerciale. Elle doit sa réputation à l'originalité du sujet, à la qualité du dialogue, au soin avec lequel sont présentés ses produits. Sur le marché dramatique elle doit faire une sérieuse concurrence aux

articles similaires. On voit d'ailleurs qu'elle a déjà de nombreux débouchés. Elle répond aux désirs des acheteurs qui veulent des personnages sympathiques, une bouffonnerie de bon goût, quelque sensibilité, un soupçon de légèreté.

Et M. Demasy est-il un jeune ? Sans doute, puisqu'il ne fut jamais joué que sur des scènes d'exception. Sa *Tragédie d'Alexandre* et son *Docteur Faust* le signalaient pourtant à la Comédie-Française. Mais c'est l'Odéon qui nous a offert son *Jésus de Nazareth.* Il faut en remercier et en féliciter M. Gémier. Il a saisi la date du vendredi saint pour avoir l'occasion de monter ce drame sacré, mais très humain, qui évoque le Précurseur et le Messie.

M. Jacques Deval est un jeune. Le théâtre de la Renaissance avait reçu avec allégresse une comédie nous montrant la rivalité de la jeune épouse et de l'ancienne maîtresse. La carrière en fut brève. Et il y a aussi les *Jeunes* dont les pièces ont été représentées par l'Atelier le Vieux Colombier, la Maison de *l'Œuvre.*

A l'Atelier, M. Zimmer a fait représenter *le Veau gras.* On peut regretter que M. Zimmer ait calomnié dans cette pièce un artiste contre lequel il perdit un procès : car il est avocat. Mais il ne s'agit que d'un personnage secondaire et qui pourrait être supprimé. L'ironie puissante de l'auteur nous montre le triomphe d'un jeune homme qui revient en sa ville natale et qui éblouit sa famille par son élégance due aux générosités d'une vieille dame. Mme Dullin a joué avec un comique puissant le rôle de cette inquiétante duchesse. Devons-nous considérer encore comme un jeune M. René Benjamin dont le Vieux Colombier a joué la comédie : *Il faut que Chacun soit à sa Place.* Cette satire proteste contre l'ascension du nouveau riche. Le même sujet a tenté M. Georges Berr, — est-ce encore un jeune ? — qui a fait représenter, à la Renaissance, *l'Echelle Cassée.* Cette échelle c'est l'échelle sociale.

Il est incontestable que les auteurs de *Philippe le Zélé* sont des jeunes. MM.Trintzius et Valentin n'ont pas, à eux deux, cinquante ans. Ils ont étudié les dangers de l'austérité morale qui peut, par son excès, créér les

péchés les plus monstrueux. Un père suspecte la pureté de la tendresse qui unit son fils à sa fille. Il fait éclore ainsi de vagues idées d'inceste et il tue son enfant pour qu'elle ne commette point l'acte. Veut-il arriver à la sauver de la chute suprême ou ne cède-t-il pas à la jalousie ? Ce drame remue les sentiments troubles de l'humanité. Il répand une étrange inquiétude. Mlle Suzy Prim, en l'interprétant, a affirmé son rare talent. Une fois encore, M. Lugné-Poe a découvert des auteurs.

Et M. Maurice Rostand est-il un jeune ? Le Théâtre Sarah-Bernhardt a monté *Le Sphynx* qu'interroge vainement un auteur dramatique. Ce héros, qui croit avoir surpris le secret de la créature énigmatique en fait une pièce : il triomphe. Ce n'est que dans la fiction qu'il triomphe, en réalité....

M. Saint-Georges de Bouhélier, certainement n'est pas un jeune puisqu'il fut chef d'école il y a une trentaine d'années. Il était le maître du *naturisme*. Il a conservé cependant toute son ardeur, toute sa fougue. Il nous le montre bien dans *La Féerie Amoureuse* qu'a jouée le Nouvel-Ambigu. C'est le charme et le désespoir que la femme crie, inconsciemment. Elle est la danseuse dont la grâce séduit, affole, entraîne vers les mirages de Cythère, vers les réalités de l'abîme. Mlle Falconetti avant d'entrer à la Comédie-Française, joua, dansa et plut.

M. Lucien Besnard n'est plus un jeune. Au temps où M. de Bouhélier était le chef du *naturisme*, M. Lucien Besnard groupait quelques camarades de sa génération pour rédiger la *Revue d'Art Dramatique* et il se préoccupait de donner au peuple un théâtre. Alors M. Gémier jouait une de ses premières pièces : *Le Domaine*. Il a monté à l'Odéon *l'Homme qui n'est plus de ce Monde*. C'est une œuvre d'une psychologie délicate et forte. M. Lucien Besnard nous montre le héros que la guerre a usé et qui abdique sans amertume devant la jeunesse. Cet art sincère et probe a inspiré la plus légitime admiration.

Le drame renait. Au Vaudeville, MM. Pierre Wolff et Henri Duvernois ont fait applaudir un drame, *Après l'Amour*. L'époux trahi substitue à l'enfant de la femme et de l'amant celui qu'il a hâtivement d'une maîtresse. Les sentiments du couple sont exprimés avec l'art le plus subtil par Mlle Renée Corciade et par Lucien Guitry. L'inconsciente gentillesse de la

petite amie fut pour Mlle Gaby Morlay l'occasion d'une victoire. Drame aussi *La Danse de Minuit*, de M. Charles Méré, qui attire la foule au Théâtre de Paris. Mais pourquoi le drame de M. Pierre Frondaie, *La Marche au Destin* n'a-t-il pas triomphé à la Renaissance ? Drame et même mélodrame, l'histoire de *La Malibran* que M. Grillet nous a racontée au Théâtre Sarah-Bernhardt. La cantatrice est poursuivie par le chantage de son mari et elle en meurt ! Mélodrame, *l'Echéance* au Théâtre des Arts ! M. Marcel Frager nous montre un forçat qui revient du bagne pour faire chanter son complice : M. Mévisto a composé d'une façon remarquable ce personnage de criminel à la terrible amertume.

Il y eut nécessairement des pièces *bien parisiennes*. Au Théâtre de l'Etoile, M. André Picard en collaboration avec Mme et M. Jagerschmidt, nous a présenté une petite courtisane qui épouse un riche industriel : c'est *le Mariage de Fredaine*, jeune femme qui sait organiser sa vie, garder les amants qui assument son élévation sociale et qui ne cède aux égarements de l'amour qu'à la veille de l'hyménée. Mlle Spinelly excelle en de tels rôles. Au Théâtre Edouard VII il y eut *le Maître Coq*. M. Lucien Besnard n'a pas hésité à porter sur la scène un personnage nouveau : le cuisinier du ministre qui a pris son rang dans le monde tout en conservant son restaurant. Au Théâtre Michel, MM. André Barde et Lucien Mayrargue ont fait représenter une fantaisie à couplets *Bob et Moi*, et M. Charles Cuvillier en a écrit la musique. L'agrément de cette pièce se trouve surtout dans son deuxième acte qui nous ramène en 1893. Les évocations plaisent au public. Ainsi, dans *la Revue de Printemps* que M. Sacha Guitry a imaginé pour le Théâtre de l'Etoile, nous revoyons avec plaisir le duc de Morny et ses amis ; c'est la rétrospective du café-concert.

Et des opérettes ! Aux Bouffes-Parisiens, M. Willemetz eut l'étrange idée de prendre pour héros de l'opéra bouffe *En Chemyse*, les bourgeois de Calais. Malgré la puissance burlesque de M. Dranem, cette fantaisie un peu pénible n'a pas triomphé. A la Pie qui chante, Rip, dans *Spartagas*, musique de Léo Pouget, fit songer aux Brigands. A Ba-Ta-Clan, *la Danse des Libellules* a réussi. Et pourtant le livret en est bien pauvre ; mais la partition de Franz Lehar a plu. Il faut espérer qu'au Théâtre Daunou, *Gosse de Riche* tiendra

longtemps l'affiche. Le livret de MM. Bousquet et Falk est en effet de qualité et M. Maurice Yvain a composé une musique qui est en situation et qui est écrite avec un soin extrême. Mlle Cocéa triomphe par sa jeunesse, sa grâce, la fraîcheur de sa gaîté, la finesse de sa sensibilité.

Parmi les pièces étrangères, *R. U. R.* la comédie utopiste du tchèque Karel Tchapek, a été très bien accueillie à la Comédie des Champs-Elysées. Le public s'est intéressé à cette lutte des automates, des *rebots*, contre l'humanité intelligente. On ne peut dire que *le Feu à l'Opéra* de Georg Kaiser, à la Maison de l'Œuvre, ait été aussi chaleureusement applaudi. Mais les représentations d'Ibsen attirent toujours la foule. M. Lugné-Poe a inscrit à son répertoire *Les Revenants* et repris *Le Canard Sauvage*.

Il convient de noter le grand nombre de reprises : au Gymnase et aux Variétés, *l'Ane de Buridan* et *le Bois Sacré* de M. Robert de Flers et G. A. de Caillavet ; au Théâtre Marigny, *Le Bonheur sous la main* de M. Paul Gavault ; à la Porte Saint-Martin, *le Bossu* de Paul Féval et Anicet Bourgeois ; au Théâtre Edouard VII, *Le Veilleur de Nuit*, de Sacha Guitry ; à l'Athénée *la Dame de Chambre*, de M. Félix Gandéra ; au Théâtre Antoine et à la Renaissance, *La Femme et le Pantin* et *l'Insoumise* de M. Pierre Frondaie ; au Théâtre Cora-Laparcerie, *Plus que Reine*, *Anna Karénine*, *Lysistrata*. Mais un théâtre ouvre ses portes qui nous promet des œuvres nouvelles : c'est le Théâtre de l'Avenue. Il débute en jouant une comédie d'Alfred Savoir : *La Grande Duchesse et le Garçon d'Etage*.

NOZIERE



HILER HARZBERG
Extrait de *Slapstick und Dumbbell.*

HÉRAKLÉA

(SOUVENIR D'UN AUTEUR)

H*éraklèa !* C'est pour moi une très douce joie d'évoquer cette époque déjà lointaine où fut représenté mon premier ouvrage dramatique. Œuvre enthousiaste de la vingtième année, *Héraklèa* était un drame symbolique, mais non symboliste, en dépit du symbolisme qui triomphait alors.

L'action se passait dans un vague et vaste empire byzantin, au crépuscule mélancolique d'une très antique civilisation. Mes personnages ? Un vieil empereur, pareil aux Augustules qui survécurent à Rome dans les magnificences de Byzance ou de Ravenne. Autour de l'Empereur, ses deux fils, son Sénat, son armée, son peuple. Tout cela vieilli, usé, fatigué, exsangue, sans force, sans idéal, sans croyance et sans joie : des ombres d'hommes dans une ombre d'Empire. Et, aux frontières, guettant leur proie, les Barbares. J'avais pris pour épigraphe du drame le vers immense et triste de Verlaine :

« Je suis l'empire à la fin de la décadence »...

Et au-dessus de cette somptueuse décrépitude, de cette indolence, de ces « grands Barbares blancs », j'avais tâché de faire vivre une jeune figure qui ne fût que lumière, la fille du vieil empereur, Héraklèa. C'est elle qui était le levain du drame, qui en provoquait toutes les réactions. En elle s'étaient réfugiées toutes les antiques croyances, toute la force et toute la foi de la nation aujourd'hui déchue. Elle était une survivance, un exemple, un reproche, et elle déchaînait ainsi le conflit d'idées et de sentiments dans

la lutte farouche qu'elle soutenait contre la lâcheté de ses compatriotes tout prêts à se vendre aux Barbares...

Je me souviens qu'ayant écrit le dernier vers de ma tragédie, je me trouvai fort embarrassé. A qui porter Hérakléa ? Je pensai tout naturellement d'abord à l'Odéon. L'Odéon n'avait-il pas pour mission de jouer des pièces en vers et de révéler les jeunes poètes ? Malheureusement, l'Odéon était alors dirigé par un duumvirat tout en grisaille qui s'appelait Mark et Desbeaux, et ceux qui ont gardé le souvenir de cet Odéon-là, savent, hélas, que les tentatives un peu hardies n'avaient guère de chances d'y être accueillies. Et ma pièce était écrite en vers affranchis. Je tournai donc mes yeux d'un autre côté. En ce temps-là, Henry Bauer était critique tout-puissant à l'*Echo de Paris*. Je lui avais été présenté. Je lui remis timidement un jour mon ouvrage dont la lecture l'enthousiasma (Je ne crois pas qu'il y ait grande vanité à dire cela à plus de vingt-cinq ans de distance). Bauer porta ma pièce à Lugné-Poe qui la reçut d'emblée, et, dans des délais extrêmement rapides, la monta. La pièce fut jouée sur la scène du *Nouveau-Théâtre* (depuis *Théâtre Réjane* et aujourd'hui *Théâtre de Paris*).

Et ce fut là dans ma vie, grâce à mon maître Henry Bauer, dont je tiens à saluer ici la courageuse mémoire, grâce à Lugné-Poe, qui était alors un très-jeune, comme moi, et qui venait de fonder l'*Œuvre*, une de ces minutes lumineuses que l'on ne peut oublier et dont la merveille éclaire ensuite toute l'existence. Lugné, à cette époque, jouissait déjà d'une haute notoriété. Comme tout novateur, il avait ses partisans et ses détracteurs. On le combattait avec rage dans telles grandes feuilles traditionnelles, cependant que les jeunes le portaient aux nues. Avec cette admirable ténacité qu'on lui connaît, dissimulant ses enthousiasmes sous un air de gouaillerie qui ne donnait le change à personne, il allait de l'avant, tout droit, en quête d'œuvres françaises nouvelles ou d'œuvres étrangères inconnues. Ce qu'avait fait Antoine quelques années auparavant au *Théâtre-Libre*, il le faisait à *l'Œuvre*, dans un tout autre domaine. Il donnait de l'air, lui aussi, à la vieille littérature dramatique. Il ouvrait des fenêtres, il découvrait des horizons. Chacun de ses spectacles était une trouée plus profonde faite vers la lumière dans l'inextricable maquis de la routine.

Comme indice du soin avec lequel le directeur de *l'Œuvre* s'attachait à monter un ouvrage nouveau, voici simplement les noms de quelques-uns des artistes qui créèrent *Hérakléa*. Le principal personnage, Hérakléa, était joué par Mme Segond-Weber. Je la vois encore entrant en scène, en tunique blanche, une gerbe de lys sur les bras, merveilleuse de grâce plastique et admirable déjà d'autorité. Le vieil empereur était de Max, et je puis dire que ce fut là une de ses plus belles et plus émouvantes créations. Les yeux clairs, le teint bronzé sous un diadème noir étoilé d'argent, tout le corps enveloppé d'un long manteau noir que des reflets d'argent constellaient, l'air grave, mélancolique, accablé, quelle étonnante allure il sut donner à ce vieux souverain, mi-prêtre et mi-guerrier ! Quels cris de désespoir il sut jeter vers Chrysopolis agonissante ! Et quel étonnant tableau il composait avec Mme Weber, lui, le vieillard désespéré en robe de ténèbres, elle, la croyante jeune fille en tunique de clarté !

Un des créateurs d'*Hérakléa* fut Dessonnes, qui interprétait avec tout son jeune talent le personnage de Xénéclès, Préfet des légions. Dessonnes, Mme Weber, de Max, tous trois aujourd'hui sociétaires de la Comédie-Française, composaient, on le voit, un ensemble éclatant et solide qui ne pouvait pas ne pas mener une pièce au succès.

Et, détail amusant, une autre grande artiste, qui devait aussi passer plus tard par la Comédie-Française, qui est maintenant une des illustrations du Théâtre, et qui était déjà célèbre alors dans ces milieux fervents où s'élabore la pensée de demain, faisait partie avec eux, en qualité de figurante bénévole, de la distribution. Mme Suzanne Després, avec cette simplicité qui est la grâce des vrais artistes, s'était d'elle-même offerte à suppléer au dernier moment une figurante défaillante et à paraître en scène sous les modestes apparences d'une des suivantes d'*Hérakléa*.

Présentée dans ces conditions, sur l'écran d'un pittoresque décor, la tragédie du débutant ne manqua point d'être applaudie en effet. Je me rappelle très-bien le petit frémissement d'aile qui parcourut le public dès que le rideau se leva sur la salle de ce palais byzantin. Comment était-on arrivé, dans un théâtre d'avant-garde, qui n'avait point d'argent, qui ne faisait pas de recettes, qui était tout le contraire d'une entreprise commerciale,

à réaliser cette mise en scène suffisamment riche et si justement évocatrice de l'Orient où se passait l'action ? Tout monde, à l'exemple de Lugné, s'y était mis, avec un zèle et un entrain incroyables. Une partie des accessoires avait été fournie par de Max qui avait apporté de chez lui, dans deux fiacres, des tapis, des tentures, des étoffes, des coussins, des aiguières, une lanterne byzantine qui, pendue au plafond, faisait merveille. Et tout cela s'était accompli gaiement, dans cet enthousiasme prompt et joyeux des jeunes gens qui ne doutent de rien et qui réalisent avec des moyens de fortune ce que la fortune tout court n'arrive pas à réaliser.

Héraklėa connut la réussite immédiate et complète. Jean Jullien, le grand évocateur de *la Mer*, avait consenti à présenter l'ouvrage dans un avant-propos publié en tête du programme et où il avait mis tout son cœur et toute son éloquence. Henry Bauer, le lendemain, dans l'*Echo de Paris*, consacra à la pièce patronnée par lui un article dithyrambique. Toute la presse jeune suivit le mouvement. Quelques petites revues seules montrèrent çà et là une réserve hargneuse. Et pour que la gloire du poète fut complète, Francisque Sarcey, au nom de la tradition et du théâtre bien ficelé me gratifia d'un éreintement qui me consacra définitivement auteur dramatique.

Je le répète, mon émotion est profonde quand je revis en pensée ces heures de travail, quand j'évoque toutes ces précieuses collaborations qui m'ont alors entouré, aidé, réconforté. C'était l'époque héroïque. Lugné défrichait alors pour les spectateurs français le chemin qui devait les mener à la totale conquête du magnifique trésor ibsénien. Il risquait l'énorme bouffonnerie d'*Ubu-Roi*. Il se multipliait, cherchant, avec un éclectisme sûr, du nouveau dans tous les domaines. En montant *Héraklėa*, entre l'éclat de rire de Jarry et les puissantes suggestions d'Ibsen, entre une partition de Grieg et une autre de Claude Terrasse, il entendait aussi servir les poètes et la poésie.

C'est à ce titre que je le remercie encore aujourd'hui d'avoir donné une si belle place à un poète dans son répertoire.

Auguste VILLEROY

LA MODE

Paris, le 11 Avril 1924

Je tiens beaucoup à remplir sérieusement ma fonction de Chroniqueur des Modes et je voudrais pouvoir signaler des tentatives intéressantes dans les différents théâtres où je me rends pour remplir mon devoir.

Je dois à la vérité de dire que je n'ai rien constaté qui mérite une citation.

Je suis allé voir *Bob et Moi* où il y a une fâcheuse reconstitution d'une époque charmante ; je suis allé voir le *Chemin des Ecoliers* dans le théâtre à côté du précédent....... Je n'ai vu que de pauvres choses qu'il vaut mieux passer sous silence.

Je préfère m'abstenir de juger les robes de Mme Granier qui relèvent de la rétrospective.

Pour ce qui est de la Comédie-Française, c'est un musée du costume.

Qu'allons-nous montrer aux étrangers qui se déplaceront en 1925 ? Ferons-nous d'ici-là, un effort de nouveauté suffisant pour les intéresser et pour justifier leur déplacement ? Souvenez-vous que la mode n'a pas changé depuis trois ans et que cet état léthargique ressemble beaucoup à la mort.

Le monde entier attend de nous un effort. Or tous les couturiers, soucieux de se montrer distingués et comme il faut, se confinent dans une honnête moyenne qui ne choque personne et qui ne peut pas être discutée !

Ainsi, ces Grands-Prêtres chargés de servir la mode, la laissent périr d'inanition.

On ne peut rien oser actuellement d'audacieux ni d'imprévu sans être taxé de folie, d'hyperbolisme ou de lèse-bon sens !

Allons ! les jeunes..... les Patou, les Lelong, les Paul Caret, quand nous donnerez-vous de la lumière ?

Paul Poiret



A PROPOS DE DEUX LIVRES DE CRITIQUES AMÉRICAINS

En lisant récemment quelques livres rédigés en anglais, livres de critique touchant au théâtre, deux volumes écrits par des américains m'ont particulièrement intéressée et c'est pourquoi je veux en parler ici.

L'un de ces livres intitulé *Slapstick and Dumbbell* est dû à la collaboration de MM. Hiler Harzberg et Alfred Moss. Leur intention première était sans doute d'écrire une étude sur le cirque, mais, comme ils aiment beaucoup les clowns, leur livre est vite devenu une étude spécialisée et charmante sur quelques-uns de ces admirables artistes qui savent faire rire les grands comme les petits enfants, ce qui est souvent bien plus méritoire que de les faire pleurer.

MM. Hiler Harzberg et Alfred Moss ont écrit *Slapstick and Dúmbbell* avec un junévile enthousiasme qui les rend tout à fait sympathiques ; ils connaissent, en outre, fort bien le sujet dont ils nous entretiennent, ce qui, selon l'expression consacrée, ne gâte rien, au contraire !....

Aussi les auteurs de ce livre agréable et toujours plaisant, quoique documenté, font-ils défiler devant nous l'histoire des clowns depuis les temps les plus reculés (le vieux Dieu Egyptien Typhon ne représente-t-il pas, en effet, la déification du clown ?) jusqu'à nos jours.

La première apparition du clown comme personnage grotesque et comique remonte aux pièces d'Eschyle, et l'origine du *Slapstick*, ce fameux bâton à rosser, semble dater de la comédie aristophanesque. Les Romains empruntèrent aux Grecs le personnage bouffe du clown qui prit le nom de *Mandacus* ou *Joculator*, lorsqu'il portait un masque à grande bouche et autrement celui de *Sannio*. Il semble que le mot clown ne serait qu'un dérivé du mot *Clunaculum*, sorte de petit sabre de bois qui servait de bâton au

bouffon romain. Après s'être arrêté au Moyen-Age et à ses compagnies des fous et de jongleurs, puis à la Comœdia Dell'Arte, MM. Hiler Harzberg et Alfred Moss passent en revue le *Hanswurst* allemand et le *Harlequin* anglais ; ils en arrivent ensuite à Footit et Chocolat, et enfin aux autres admirables clowns, tels les trois frères Fratellini, l'incomparable Grock et l'inimitable Charlot.

Redisons-le, *Slapstick and Dumbbell*, rédigé en anglais, est d'une lecture agréable, et les illustrations ornant ce volume, — dont plusieurs sont de M. Hiler Harzberg lui-même et les autres de MM. Picasso, Fernand Léger, Larionow, etc...., — sont amusantes ou jolies et toutes bien appropriées au sujet.

*
* *

Le second livre dont je veux parler est intitulé *The World in Faseface* c'est-à-dire Le Monde en hypocrisie. L'auteur M. George Jean Nathan est un des critiques les plus brillants et les plus sérieux non seulement des Etats-Unis mais du monde entier. Gordon Craig s'est exprimé ainsi à son sujet : « Le meilleur de nos critiques dramatiques modernes. Ce serait manquer de précision de dire qu'il possède une clarté de vision, une ampleur d'horizon et une vigueur d'idée rarement rencontrées dans la critique actuelle. Changez le mot *rarement* en celui de *jamais* et vous donnerez dans le mille. »

M. G. J. Nathan est l'auteur d'une certain nombre de livres appréciés, sur le théâtre : *Le Théâtre Populaire ; Le Théâtre, le Drame et les Girls ; La Critique et le Drame, etc...* Il est également l'auteur de divers livres de satires et l'on se rend compte dans le livre dont je veux parler ici, et dans lequel l'auteur touche aux huit arts, les sept qui font directement partie de l'esthétique et le huitième qui concerne peut-être plus intimement la vie, aussi ce livre peut-il être rangé dans la catégorie spéciale de « art et vie. » La première partie de ce volume comporte le sous titre de « Art et Critique ». En voici quelques extraits paradoxaux ou sérieux, toujours originaux :

« Sudermann est un Hauptmann en-dessous des dentelles ».

« L'expressionisme est au drame, au point de vue du sens et du degré,

ce qu'un télégramme est à une lettre, ou l'en-tête d'un article de journal, à l'article lui-même. »

« L'imagination de Gordon Craig attend encore patiemment que les auteurs dramatiques modernes la comprennent. »

« La critique est de trois sortes : constructive, destructive, et ce qu'on pourrait appeler « condestructive ». »

« La critique est l'art d'estimer les autres à sa propre valeur. »

« On dit que Strindberg, le cynique, était fou. Eh bien ! Schumann l'était aussi, lui, le sentimental ! »

« Le théâtre vit d'un sadisme d'émotion. »

« Le drame est de la littérature. Mais la littérature n'est pas nécessairement du drame. C'est pourquoi de bons critiques littéraires sont parfois de mauvais critiques dramatiques. »

« Tout grand drame est une forme de scandale. »

« Le drame d'aujourd'hui est la comédie de demain et la farce d'après-demain. »

« Un faible rayon de lumière jaillissant soudain dans le théâtre tuerait la plus grande scène dramatique que Hauptmann écrivit jamais. »

« *Impressionisme et Expressionisme :*

Impressionisme : l'expression d'une impression. Expressionisme : l'impression d'une expression. »

Mais c'est surtout la deuxième partie du Monde en hypocrisie qui a retenu mon attention. Intitulé *Théâtre et Drame* ce chapitre important touche un peu à tout ce qui concerne l'art dramatique ; l'ironie de l'auteur souvent légère, devient parfois incisive, mais hélas !... Il faut bien l'avouer elle est toujours justifiée.

Notre théâtre français écope sérieusement, tant pis pour nous, nous l'avons mérité. Il n'en est pas moins regrettable que la qualité déplorable des productions théâtrales à Paris amène un étranger à railler aussi impitoyablement, mais sans qu'aucun de ses sarcasmes puisse nous paraître injustifié, notre vie dramatique.

« Je présente ici un catalogue chronologique compréhensif des pièces les plus importantes et des revues représentées à Paris pendant la saison théâtrale 1921-1922, en même temps que les noms des auteurs et un bref résumé du sujet des pièces.

En ce qui concerne les revues, j'explique brièvement la nature des traits dominants. Ce catalogue pourra être de quelque valeur pour les professeurs de nos collèges du Middleswest qui écrivent d'une façon cosmopolite sur les scènes étrangères, et pour les membres de la Wentzville, Mo., branche de la Ligue du Drame, qui désirent être au courant des derniers développements du théâtre quand ils vont rendre visite à des amis à Saint-Jœ. Il donne, en une forme pratique, une esquisse qui est toutefois une peinture exacte du théâtre français contemporain, et qui, je crois, satisfait le désir des gens dont la familiarité avec le sujet n'excède sans doute pas de beaucoup la connaissance de ce que la Comédie Française est située en face d'un restaurant particulièrement bon et relativement bon marché dont la spécialité est le roastbeef préparé à la bonne vieille façon américaine, et qu'il est « all right » pour les Français, de garder leurs chapeaux sur la tête pendant les entr'actes. Je commence ce catalogue avec la représentation de la comédie d'André de la Roche : *J'aurais pu lui donner de l'Argent*, au Théâtre Michel, le 3 septembre 1921 et je le conduis jusqu'à celle du drame à thèse : *Lesquels de vos Souliers sont déchirés ?* de Lucien Arête, au Gymnase, le soir du 15 juin 1922. »

Au sujet de la soi-disant pièce du Théâtre Michel par André de la Roche (un critique dramatique du Psaume de la Bohême) M. G. J. Nathan imagine un thème comme on en voit que trop souvent dans nos petits théâtres : ménage à deux, qui devient immédiatement ménage à trois pour se dédoubler ensuite en deux ménages à deux et finir enfin par un chassé croisé qui remet tout en ordre..... au point de vue de la morale.

« La pièce a obtenu un grand succès et d'excellents articles lui sont consacrés par les auteurs-critiques de *Le Hanneton*, *La Gloire*, *Le Cochon Animé* et autres journaux appartenant à l'auteur du *Psaume de la Bohême*.

Il en fut de même pour *Mme T. A l'Air Mécontent* par Guillaume

Mouchoir, critique dramatique de *Je suis*, pièce jouée au Chatelet le 6 septembre et qui reçut un accueil enthousiaste par les auteurs-critiques *Il est*, *Nous Sommes*, *Ils sont* et autres journaux appartenant à l'éditeur de *Je Suis*.

Et que dites-vous de ce spectacle représenté le 8 Septembre au Grand Guignol et comprenant quatre pièces en un acte, *La Morte Terrible* par Marcel Déchirant, *La Diphtérie* par Jean Sang, *La Morte Douloureuse* par Louis Grondeur et *La Tuberculeuse* par Paul Gaston de Homicide ou encore du spectacle du 20 Septembre à l'Ahénée la pièce s'intitulant *Monsieur Amasse-Richesse-Vite Wallingford* adaptée d'une pièce américaine de George M. Cohan par Hervé Bonchose et Gérard Bernaise ? Et je vous dispense des analyses de ces pièces et de quelques autres ! !...

Car décidément M. G. J. Nathan n'a pas une très haute opinion de notre théâtre — et comme il a raison ! — mais ce qui me console un peu c'est de voir que, dans la dernière partie de son livre, intitulée « Le monde dans lequel nous vivons » il n'épargne pas non plus son ironie aux Américains !...

Et malgré tout cela, ou peut-être à cause de cela, on lit avec un réel intérêt le livre de M. George Jean Nahan.

Madeleine Lindauer



Footit and Chocolate

Extrait de *Slapstick and Dumbbell*.

NOUS estimons nécessaire que *l'Œuvre*, bulletin de la Maison de *l'Œuvre*, soit, parallèlement à notre effort et comme la vie, en constante transformation et évolution.

Le théâtre est l'un des domaines où peuvent le plus puissamment s'exprimer les artistes modernes épris de sincérité humaine.

Sa formule contemporaine, sans enlever à l'auteur la prépondérance créatrice, rend plus que jamais indispensable à la pleine expression de son œuvre la collaboration intelligente des interprètes et des metteurs en scène.

Il est vain désormais d'envisager le théâtre comme une manifestation purement littéraire de l'esprit : l'heure est venue d'étudier de plus près le rôle complexe de la personnalité de l'acteur, qui réagit sur l'œuvre elle-même, et celui de l'ambiance où la pièce est produite, qui réagit sur les spectateurs : la psychologie et l'art s'unissent désormais à la littérature pour former un harmonieux ensemble.

Jusqu'ici toutes les revues théâtrales se sont presque exclusivement inquiétées de la critique littéraire des œuvres et des interprètes. Notre but, en présentant un nouveau périodique, est d'étudier plus spécialement les éléments délaissés du théâtre, sans lesquels il est impossible de concevoir une œuvre complète.

L'Œuvre tiendra ses lecteurs au courant des efforts les plus remarquables tentés par les auteurs les plus en vue du monde entier, puis envisagera la réalisation de leurs œuvres, par les interprètes les plus soucieux de vérité humaine, et enfin leur adaptation à un milieu bien choisi par les décorateurs, costumiers et metteurs en scène.

L'Œuvre étudiera les arts du théâtre partout où ils se manifestent selon une formule intéressante, partout où ils offrent une valeur esthétique : ce sera, avant tout, une revue internationale.

Mais, non contente d'étendre son champ d'études aussi largement que possible dans l'espace, *l'Œuvre* s'attachera également à rechercher des enseignements dans le passé : chaque fascicule contiendra une étude historique sur le théâtre d'antan.

Ainsi élargie et vivifiée, l'initiative heureuse de la Maison de *l'Œuvre* permettra de satisfaire les besoins des artistes qui veulent adapter le théâtre au milieu de la vie moderne, et les aspirations des gens de goût qui veulent qu'il soit une synthèse de toutes les facultés esthétiques de l'homme.

SOMMAIRE

ILLUSTRATIONS

Dans le texte, des dessins de N. GONTCHAROVA, P. PICASSO.

Cet

Exemplaire

№ 0068

de

L'ŒUVRE

a été imprimé

par

GEORGES CADET

le vingt cinq Mai

MCMXXIV

LA MAISON DE " L'ŒUVRE "

55, Rue de Clichy, à Paris, est un Théâtre fermé



L'Œuvre a été fondée en 1893 par MM. Lugné-Poé, Camille Mauclair et Edouard Vuillard, avec la création de *Pelléas et Mélisandre.*

Depuis cette date elle n'a cessé de montrer la plus grande activité, accomplissant une tâche immense révélant en France des œuvres étrangères, et à l'étranger des œuvres françaises, jouant des pièces soit inédites, soit oubliées, soit ignorées, accueillant les jeunes et les méconnus, étendant son action au monde entier, (Orient, Amérique, Afrique, Asie), donnant près de 8.000 représentations hors de France.

Marcel Achard, Maurice Allou, Jean Auzanet, Paul Barlatier, Serge Basset, Henry Bataille, Robert d'Humières, Georges Battanchon, Maurice Beaubourg, Tristan Bernard, François Bernouard, Pierre Bienaimé, Jacques Blanchard, Henry Bordeaux, Saint-Georges de Bouhélier, Jehan et Henry Bouvelet, G. de Buyssieux, Roger Marx, Maria Cheliga, Judith Cladel, Paul Claudel, Fernand Crommelynck, Emmanuel Denarié, M. Destrais, Gaston Devore, Jeanne Dortzal, Henri Falk, Maurice de Faramond, Jean-José Frappa, Joachin Gasquet, M. Gay, André Gide, Edmond Guiraud, Pierre Hamp, Charles Hellem, Robert d'Humières, Francis Jammes, Frantz Jourdain, Albert Keim, André Lebey, Maurice Level, J. Monnier, Lucien de Loriol, Jean Lorrain, Maurice Maeterlinck, Léon Marchès, Jean Mazeran, Jacques Natanson, Fernand Nozière, M. Prozor, Charles Quinel, Rachilde, Henri de Régnier, J. J. Renaud, Jehan Rictus, Romain Rolland, Edouard Rod, Jean Sarment, Albert Samain, Alfred Savoir, Nicolas Ségur, Edouard Schuré, Edmond Sée, Gabriel Soulanges, Alfred Sutro, Gabriel Trarieux, Léo Trezenick, P. Soulaine, François Turpin, F. Valloton, Clément Vautel, Paul Vérola, Auguste Villeroy, ont débuté à l'Œuvre.

L'Œuvre a également représenté un grand nombre de pièces étrangères de : Henri Ibsen, Bjornstjerne Bjornson, Gerhardt Hauptmann, Etchegarray, Maxime Gorki, Oscar Wilde, Wildebrandt, Gabriele d'Annunzio, Emile Verhaeren, August Strindberg, Herman Bang, Hugo de Hoffmannsthal, Van Lerberghe, Gogol, Gunar-Heiberg, Alfred Sutro, Van Zype, Ignasi Iglesias, Camille Lemonnier, Paul Spaak, Hermann Bahr, Izzet Melyhbey, Shakespeare, Guyestam, Graça Aranha, Arthur Schnitzler, A. B. Synge, Birinsky, Adolphe Orna, C. A. Traversi, Albert Du Bois, Marinetti, Otway, Rosso di San Secondo, Henry Soumagne.

Lorsque pendant la guerre, on a reconnu l'obligation de monter à la Comédie-Française et à l'Odéon, des pièces d'auteurs alliés, c'est dans le répertoire de l'Œuvre qu'on a du puiser (*La Gioconda*, *Le Cloître*, *Intérieur*, *Pelléas et Mélisandre*). Enfin un *Ennemi du Peuple* d'Ibsen et *Monna Vanna* de Maurice Maeterlinck, créés à l'Œuvre, viennent d'être repris à la Comédie-Française.

De grands artistes s'y sont fait connaître, tant en France qu'à l'Etranger : Eléonora Duse, Isadora Duncan, Giovanni Grasso, Ermette Zacconi, etc....

Maintes récompenses ont couronné les pièces jouées à l'Œuvre. Dernièrement encore, l'Académie Française décernait pour la première fois le prix Paul Hervieu à M. Jean Sarment pour sa *Couronne de Carton*, créé en 1920, à la Maison de l'Œuvre, et l'Académie libre de Belgique vient de décerner son prix à M. Henry Soumagne pour son *Autre Messie* créé en 1923, à la Maison de l'Œuvre.

On peut assister aux représentations de la Maison de l'Œuvre en souscrivant un abonnement de cinq places utilisables au gré du preneur, valables pendant toute la saison.

1re Série. . . .	110 fr.	(Tous droits et taxes comprises)
2me Série. . . .	70 fr.	

Un bulletin de quinzaine indiquant les spectacles est régulièrement envoyé à l'abonné. Il lui permet de faire retenir, même par téléphone (Gutenberg 67-31) un ou plusieurs fauteuils pour le spectacle choisi.

Pendant la saison 1923-1924 l'ŒUVRE a créé :

La Maison avant tout, de M. Pierre Hamp
Berniquel, de M. Maurice Maeterlinck
L'Autre Messie, de M. Henry Soumagne
Irène Exigeante, de M. André Beaunier
Le Feu à l'Opéra, de M. Georg Kaiser
Le Mort à cheval, de M. Henri Ghéon
La Joyeuse Farce des Encore, adaptée du vieux flamand
L'Egoïste, de M. Adolphe Orna
Philippe le Zélé, de MM. Trintzius et Valentin
et au Théâtre Fémina : **Les Amants Saugrenus** de M. Jacques Natanson

A partir du 16 Mai, tous les soirs et le Dimanche en matinée : **La Sonate à Kreutzer**, de MM. Alfred Savoir et Fernand Nozière avec MM. Arquillière, Lugné-Poe et Mlle Suzy Prim.

Le Gérant : Lucien Beer.



Prix : 7 fr. 50

IMPRIMERIE G. CADET
— — ABBEVILLE — —